

ADELAIDE MARISTELA HERBERTZ

**XEQUE-MATE NO PAÍS DO FUTURO:**

Stefan Zweig e o exílio no Brasil

Dissertação de mestrado apresentada à  
Área de Estudos Literários no Curso de  
Pós-Graduação em Letras da Universidade  
Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Astor Soethe

Curitiba  
2001

Dedico aos meus pais que, mesmo distantes, na sua simplicidade, sempre apoiaram e incentivaram a realização deste trabalho.

O sol brilhava em toda sua plenitude. Quando voltava caminhando para casa, notei de repente minha sombra diante de mim, assim como via por trás da guerra atual a sombra de uma outra guerra. Durante todo aquele tempo ela não me deixou, aquela sombra, dia e noite perpassou todos os meus pensamentos; talvez o seu contorno escuro também pouse em muitas páginas deste livro. Mas cada sombra em última análise é filha da luz, e só quem viveu claro e escuro, guerra e paz, ascensão e derrocada, só este realmente viveu.

(Stefan Zweig, *O mundo que eu vi*)

## AGRADECIMENTOS

Os desacertos deste trabalho seriam maiores se eu não tivesse tantas colaborações. Sou grata :

a Paulo Astor Soethe pela orientação segura e amiga, pela paciente e cuidadosa leitura do trabalho e pelas preciosas sugestões;

a Marilene Weinhardt, grande figura intelectual, pela orientação e acompanhamento nos primeiros passos da realização desta pesquisa;

a Marco Aurélio que não deixou faltar estímulo e pela realização técnica do trabalho;

ao Deutsches Exilarchiv Frankfurt pela preocupação em localizar material bibliográfico e pelo auxílio dos funcionários;

enfim, aos colegas e amigos, em especial Neusa, André e Duda, que sempre me incentivaram mesmo nos momentos difíceis.

## Index

<b>AGRADECIMENTOS .....</b>	<b>IV</b>
<b>INDEX .....</b>	<b>V</b>
<b>RESUMO .....</b>	<b>VI</b>
<b>ABSTRACT .....</b>	<b>VII</b>
<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>1</b>
<b>1. STEFAN ZWEIG E O BRASIL .....</b>	<b>4</b>
1.1. CIRCUNSTÂNCIAS BIOGRÁFICAS .....	5
<b>2. DIÁLOGO COM A REALIDADE .....</b>	<b>19</b>
2.1 - PEQUENO HISTÓRICO .....	19
2.2. - REPENSANDO A MÍMESIS .....	24
2.3. VITÓRIAS E DERROTAS NO DESEJO DE UM HUMANISMO PACIFISTA .....	35
2.3.1. <i>O despertar do profeta</i> .....	39
2.3.2 - <i>O último refúgio</i> .....	46
<b>3. “A VOZ” – O ESTATUTO DO NARRADOR .....</b>	<b>56</b>
3.1. VOZES DE UM PROFETA .....	61
3.2. VOZES ATRAVÉS DO TEMPO.....	79
<b>4. ESPAÇO E SUJEITO .....</b>	<b>86</b>
4.1. O RETRATO DO BRASIL .....	89
4.2. O EXÍLIO RESSOA.....	98
<b>CONCLUSÃO .....</b>	<b>108</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>111</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>117</b>

## RESUMO

Na teoria literária contemporânea, assiste-se a um momento de reavaliação da relação entre a realidade e a literatura. No processo de produção textual seja de um texto fictício, histórico, biográfico ou ensaístico, o sujeito é confrontado com o mundo e tematiza-o. Retoma-se o conceito de mimesis, pensando na imprescindibilidade do operador representação, apenas deixando de confundi-lo com reduplicação pontual para compreendê-lo como apresentação. A mimesis neste caso passa a ser compreendida como uma rua de mão dupla, ela não só tira do mundo, mas também lhe entrega algo que ele não tinha antes. A reflexão sobre o sentido da relação entre a realidade e o mundo leva a repensar a concepção de sujeito, este assume a postura de figura sempre fraturada, apenas tomando consciência, ora maior, ora menor, de sua fragilidade. A presença constante do sujeito e sua valorização abrem caminho para a leitura do texto literário a partir de uma matriz autobiográfica. Objetivando analisar a produção literária de Stefan Zweig durante o exílio no Brasil, este estudo realiza o levantamento dos dados biográficos do autor, limitados a sua estada no Brasil e, a partir destes e da base teórica acima apresentada, uma leitura das obras *Brasil: país do futuro* e *Xadrez* na tentativa de integrá-las no conjunto de textos do autor e compreendendo-as através de mútuas imbricações e ressonâncias em função da verdade pessoal e vivencial do autor.

## ABSTRACT

In contemporary literature, we are in a process of re-evaluating the relationship between reality and literature. In writing, be it fiction, history, biography or essay the character is confronted with the world and this becomes a topic. The concept of „mimesis“ is retaken, thinking in the always present representation of reality, only letting it exchange with its duplication to understand it as a presentation. The „mimesis“ in this case is being understood as „give and take“, it not only takes something from the world, but also gives something to the world that wasn't there before. Reflexion over the sense of the relationship between reality and the world leaves us to re-think the concept of the character, who assumes the attitude of a person that is conscious of always being divided, sometimes more, other times less, of his own fragility. The eternal presence of the character and its importance open the way for the reading of a literary text on the basis of an autobiographical level. With the goal to analyze the literary production of Stefan Zweig during his exile in Brazil, this thesis realizes the retrieval of his biographical datas, limited to his time in Brazil. Based on these, and the theory mentioned above, a study of his books : „Brazil-Land of the Future“ and „The Royal Game“, integrating them into the complete edition of his works and understanding them through the intersections and repercussions on personal reality and experiences of the author.

## Introdução

### Rumores de uma época

A presença de escritores exilados no Brasil durante a Segunda Guerra Mundial não é um tema recente. Muitos fugitivos da perseguição nazista vieram para o Brasil a partir de 1933 e aqui viveram. Já há muito se têm estudado a vinda, as condições de vida aqui no Brasil e o processo de adaptação dessas personagens de nossa história à realidade brasileira através de textos variados escritos na época.

Para esses fugitivos, o Brasil apresentava-se como uma salvação, a possibilidade de continuar sua vida e sua obra. O país, porém, mostrou a essas pessoas faces variadas: o país tropical, de beleza e abundância natural, mas também de dificuldades de sobrevivência em terras ainda inabitadas, ainda selvagens, da fome e da miséria nos grandes centros urbanos em crescimento, o país da alegria e do carnaval, todavia também da ditadura política e da repressão.

Izabela Maria Furtado Kestler, em seu ensaio “O exílio no paraíso perdido” (2001), menciona que a maior parte dos escritores exilados veio para o Brasil a partir de 1938. Em muitos casos, vieram a ter ao nosso país, porque a emigração nos Estados Unidos não era possível. No entanto, o Brasil, na maioria dos casos, não era o país desejado. Esse não foi, porém, o caso de Stefan Zweig, escritor consagrado e muito lido pelo público brasileiro. Ele conheceu o Brasil em 1936 e escolheu-o como país de exílio em 1940. Após a primeira viagem em 1936 escreveu o ensaio “Pequena viagem ao Brasil” e, segundo cartas ao editor brasileiro, o objetivo de sua segunda viagem ao Brasil era conhecer melhor o país para ampliar o ensaio e publicá-lo em forma de livro. Surgiu assim o ensaio *Brasil: país do futuro*, obra polêmica, pois muitos jornalistas e publicitários viram nela um Brasil irreal e acreditaram ser uma obra de encomenda, por parte do governo brasileiro.

O exílio é sempre uma experiência de conflitos, e no caso de Zweig, confrontado com a realidade brasileira tão diferente da européia, também não deixou de ser. Stefan Zweig destaca-se na literatura mundial como um fenômeno de venda. Suas obras principais, a pequena novela *Xadrez* e *Momentos decisivos da humanidade*, ultrapassaram em 1982 a marca de um milhão de exemplares vendidos na Alemanha. No Brasil, é possível encontrar muitas de suas obras traduzidas em várias versões. Nos anos 40, o autor constava na lista de autores



estrangeiros mais lidos, sob este aspecto o exílio no Brasil foi para o autor também uma experiência especial e conflitante: ao mesmo tempo em que o novo mundo lhe era totalmente estranho pela língua, cultura e condições físicas, Zweig percebia ser aqui conhecido pela sua obra; enquanto se sentia seguro e afastado da guerra, também não podia esquecer a destruição do mundo que sempre fora seu; mesmo no país onde a liberdade era um valor alcançável a todo cidadão, ele estava preso ao seu passado. O suicídio do casal Zweig no dia 23 de fevereiro de 1942 em Petrópolis, Rio de Janeiro, causou grande choque em seus leitores e no meio literário em geral.

A relação de Zweig com o Brasil foi marcada pela contradição entre a existência de um país que traz na sua história e realidade traços da multiplicidade das raças, classes e religiões que o formam, mas, apesar disso, sempre preservou liberdade e paz como valores maiores, e a realidade européia de ódios e intolerâncias, a partir da ascensão do nacional-socialismo.

Além do ensaio sobre o Brasil, Zweig escreveu durante o exílio no Brasil a novela *Xadrez*, uma de suas obras mais conhecidas ainda hoje. O papel que as experiências de Zweig no Brasil desempenharam na construção de sua obra nos são reveladas quando consideramos a obra e a estreita relação dela com sua vida. A obra de ficção não pode ser de maneira alguma confundida com a realidade do autor nem muito menos codificação puramente autobiográfica. Por outro lado, porém, considerando no “eu empírico do escritor o suporte da invenção”, onde poderia ele alimentar sua imaginação, senão no seu mundo real?

Segundo Luiz Costa Lima na obra *Sociedade e discurso ficcional* as memórias, as obras de ficção e toda obra realizada na linguagem é uma tentativa de dar ordem ao caos como a vida se nos apresenta, porém, dentro desse marco comum, a ficção pode postular uma utopia. Neste contexto, autobiografia e ficção podem se confundir, pois “assim como filões ficcionais trabalham na idéia que nós fazemos de nós mesmos, ou seja, imagens ficcionais se naturalizam em nossa vivência, também experiências cotidianas se metamorfoseiam em manifestações ficcionais.” (Lima, 1986, p. 300)

Autobiografia e ficção se separam pelo papel que concedem ao eu. Na ficção o eu é um suporte da invenção enquanto na autobiografia é a fonte de experiências que intentará transmitir. Quando declaramos então, ter a obra de Zweig uma “estreita relação” com sua vida, propusemos uma leitura de suas obras dentro de um

contexto que tem como elemento central um sujeito (eu) móvel, que assume dentro da ficção diversas nucleações possibilitadas pelo ponto que ocupa o autor empírico. Também sobre a ficção de Zweig podemos afirmar que ela é, a partir desta visão, “uma produção direcionada pela unidade (instável) do eu” (Lima, 1986. p. 239).

As duas obras escritas no exílio, *Xadrez* e *Brasil país do futuro*, podem nos revelar mais sobre o autor, principalmente sobre o entendimento que tinha de sua situação e sobre o papel que a situação histórica e pessoal daquele momento desempenhou na sua produção literária.

## 1. Stefan Zweig e o Brasil

“...Mas, por dentro  
O sangue começa em cores a ferver  
Na miragem do delírio  
Sai do seu sangue a vida reformada.  
E ele sente  
Que esse segundo consagrado à morte  
Faz passar pela alma  
Todo o passado perdido...”  
(Stefan Zweig, *Momentos decisivos da humanidade*)

Austriaco, judeu, escritor, humanista e pacifista, assim Stefan Zweig definiu-se em seu livro de memórias. No momento em que parou para relatar sua vida se perguntou: “Qual delas?” Aquela que precedeu a Primeira Guerra, ou a Segunda Guerra? Ou ainda a vida nômade que foi obrigado a levar durante a Segunda Guerra, quando ele próprio decidiu ser o fim? Stefan Zweig foi um dos representantes mais ilustres de uma geração que vivenciou uma virada de século cheia de esperanças, de crescimento e desenvolvimento tecnológico e científico, e viu a própria humanidade destruir suas esperanças em duas guerras mundiais. Durante a Segunda Guerra Mundial, procurou, assim como outros aproximadamente 19000 perseguidos<sup>1</sup>, o Brasil como refúgio. Sua estada no Brasil não foi longa, entre idas e vindas um total de 11 meses, mas que parecem tê-lo marcado profundamente. Ingrid Schwamborn em *Die letzte Partie* afirma que a cidade do Rio de Janeiro exerceu sobre Zweig uma atração fatal (Schwamborn, 1999, p. 67). Essa atração deixou em sua obra claras marcas, *Brasil: país do futuro* é a realização máxima desta influência, porém não foi essa a única obra escrita no Brasil. Em 1942, antes de falecer, terminou ainda a pequena novela *Xadrez*, entre todas a mais lida do autor.

Neste primeiro capítulo, procuraremos reavivar em nossa memória os fatos histórico-biográficos que marcaram a passagem do autor pelo Brasil.

---

<sup>1</sup> Cf. *Exil in Brasilien: die deutschsprachige Immigration 1933-1945*. Die Deutsche Bibliothek. Frankfurt am Main: Druck und Verlags-Gesellschaft mbH, 1994. p. 11.

## 1.1. Circunstâncias biográficas

Stefan Zweig nasceu no dia 28 de novembro de 1881 em Viena, onde viveu grande parte de sua vida. Filho de família influente, iniciou sua vida literária muito cedo, primeiramente traduzindo autores como Verlaine e Baudelaire e já em 1901 estreou como autor. Seu primeiro livro editado foi *Silberne Saiten*, um volume de poesias. Estudou filosofia, germanística e romanística em Viena e mais tarde em Berlim. Nos anos que antecederam a Primeira Guerra Mundial, apreciava viajar: conheceu a América e a Índia, assim como grande parte da Europa. Quando em 1914 precisou voltar às pressas da Bélgica para a Áustria, devido ao início da guerra, mostrou-se um patriota entusiasmado, alistou-se como voluntário e foi designado para trabalhar no Arquivo de Guerra do Ministério de Guerra [Kriegsministerium]. Sobre esta fase de sua vida Donald Prater escreve:

Quando a sua postura em relação à guerra realmente se modificou? Desde o início, ele não tinha sentido ódio do inimigo... Mesmo assim, como vimos, ele estava nos primeiros meses do lado de seu país e descreveu seu trabalho no Ministério de Guerra com certo orgulho. De forma alguma ele era um pacifista desde o primeiro momento.<sup>2</sup>

Wann hat sich seine Haltung dem Krieg gegenüber tatsächlich geändert? Er hatte von Anfang an keinen Haß gegen den Feind empfunden... Dennoch war er in den ersten Monaten, wie wir gesehen haben, auf der Seite seines Landes und hatte seine Arbeit im Kriegsarchiv mit einigem Stolz beschrieben. Er war keineswegs Pazifist vom ersten Augenblick an. (Prater, 1980, p. 122).

Em julho de 1915 é enviado, numa missão de confiança, para a Galícia. A viagem parece ter marcado profundamente Zweig, pois pela primeira vez entrou em contato direto com a guerra, viajou num trem junto com soldados e feridos. Neste mesmo ano, escreveu um de seus mais conhecidos dramas, *Jeremias*, de temática pacifista.

Após a guerra, viveu com Friderike, sua primeira esposa, com quem se casou em 1920, em Salzburg na Áustria. No período entre-guerras, editou grande parte de suas obras, entre elas a mais vendida até hoje, *Momentos Decisivos da Humanidade* [*Sternstunden der Menschheit*].

---

<sup>2</sup> Traduções sem indicações bibliográficas são traduções próprias e estão seguidas dos originais.

Os primeiros contatos de Zweig com o Brasil realizaram-se através de seu editor brasileiro Abrahão Koogan, sócio da Editora Guanabara. A primeira carta entre ambos<sup>3</sup> está datada de 11 de junho de 1932 e nela o editor declara o interesse da editora pelas obras do autor. A resposta de Zweig foi imediata, dando assim início a uma longa relação, não apenas com a editora mas também com seus leitores. Desde 1932, o nacional-socialismo estava no poder na Alemanha, mais exatamente desde o dia 14 de setembro daquele ano, quando o partido de Hitler obteve o sensacional resultado nas eleições no Parlamento alemão, com 6.409.000 votos. Essa vitória, no início, foi vista por Zweig de forma natural e até ingênua. Na biografia escrita por Hartmut Müller lemos:

Na vitória dos nazistas ele viu uma revolta da juventude contra a alta política, que talvez não fosse inteligente, mas essencialmente natural e inteiramente positiva.

Im Wahlsieg der Nazis sah er eine vielleicht unkluge, aber im Innersten natürliche und durchaus zu bejahende Revolte der Jugend gegen die hohe Politik. (Müller, 1988, p. 96)

Apenas mais tarde, quando viu em que direção o radicalismo dos nazistas se desenvolvia e seus livros sendo queimados junto com os de muitos outros autores, em 10 de maio de 1933, em praça pública em Berlim, é que tomou conta dele o sentimento de insegurança e pessimismo. Em carta ao artista plástico Frans Masereel escreve:

O que mais acontece escamece qualquer descrição, qualquer tipo de direito. A liberdade está abolida na Alemanha e vai demorar bem pouco tempo até termos na Áustria o mesmo destino.

Was sonst geschieht, spottet jeder Beschreibung, jede Art von Recht. Freizügigkeit ist in Deutschland aufgehoben, und es wird nur ganz kurze Zeit dauern, und wir haben in Österreich das gleich Schicksal. (Zweig apud Müller, 1988, p. 96)

Contudo, neste ano ainda não pensava em exílio quando em outubro decidiu ir para Londres; pensava ainda em voltar para a Áustria, sua *sprachliche Heimat* [lar lingüístico]. A decisão de partir definitivamente da Áustria veio em 1934, depois de ver sua casa sendo revistada pelos soldados nazistas à procura de armas. Foi então para Londres. O fato de estar exilado, no entanto, não era a sua maior preocupação, em suas memórias escreve:

---

<sup>3</sup> Blum in: Schwamborn, 1999, p. 120

... exatamente o expatriado se torna livre num sentido novo, e só quem já não está ligado a nada não precisa mais ter consideração com nada. (Zweig, 1999, p. 7- 8)

Um pouco mais adiante declara:

Minha obra literária foi reduzida a cinzas no idioma em que a escrevi, no mesmo país onde meus livros haviam conquistado, como amigos, milhões de leitores. Por isso não pertenço a lugar nenhum, sou por toda a parte estrangeiro, quando muito hóspede... (Zweig, 1999, p. 8)

O autor se depara naquele momento com o vazio que tomava conta de seu trabalho sem poder escrever para aquele público que o conhecia e admirava. No ano seguinte sua peça *A mulher silenciosa [Die Schweigsame Frau]* teve sua estréia em Dresden. Zweig foi severamente criticado, pois os exilados e perseguidos viram esta estréia na Alemanha tomada pelos nazistas como uma colaboração do autor com o regime. Mais uma vez retomo palavras de Donald Prater que muito bem descreveu este momento.

Ele estava parado realmente no fogo cruzado entre as trincheiras. Os nazistas não tinham nada mais que desprezo pelo seu quieto esforço, pelo sua discrição enquanto os emigrantes o estigmatizavam como inimigo. Depois das primeiras notícias de que ele estivesse colaborando com o inimigo, devido à estréia de *Die Schweigsame Frau* em Dresden, acentuou-se a pressão por parte dos emigrantes e em todo lugar obrigavam-no a protestar em público contra a Alemanha nazista.

Er stand tatsächlich im Feuer zwischen den Schützengräben. Die Nazis hatten für sein Abseitslehen, für sein stilles Bemühen und Unauffälligkeit nichts als Verachtung übrig, während die Emigranten ihn schlicht als Feigling brandmarkten. Nach anfänglichen Gerüchten, er würde mit dem Feind kolaborieren, weil er der Aufführung von *Die Schweigsame Frau* in Dresden zustimme, verstärkte sich der Druck von Seiten der Emigranten, und überall drängte man ihn, öffentlich gegen die Premiere in Nazi-Deutschland zu protestieren. (Prater, 1980, p. 319)

A viagem para Nova Iorque, em janeiro de 1935, foi marcada por essa pressão, que exigia do autor um pronunciamento antinazista, mas que para ele significava acabar com todas as esperanças de ver seus livros publicados em alemão na Alemanha e na Áustria.

Neste mesmo ano, surge o convite para a participação como representante da Áustria no Congresso Internacional do PEN-Club, a ser realizado em junho de 1936, transferido posteriormente para setembro, em Buenos Aires. A Editora Guanabara, ao tomar conhecimento deste convite, organizou através do governo brasileiro um

convite para palestras no Brasil, no Rio de Janeiro e em São Paulo. Zweig era naquele momento o autor estrangeiro contemporâneo mais lido no Brasil. Segundo Ingrid Schwamborn, o autor alcançou esta popularidade através de edições ilegais (o próprio autor não tinha conhecimento delas) de muitas de suas obras e a partir de 1933 através das publicações da Editora Guanabara<sup>4</sup>.

Quando Stefan Zweig, no dia 21 de agosto de 1936 entrou na Baía da Guanabara a bordo do Alcântara, 28 de suas obras circulavam traduzidas no mercado brasileiro. A cidade do Rio de Janeiro o impressionou desde o primeiro momento, no seu diário declara: “esta cidade tem realmente magia”<sup>5</sup>. Recebido no porto por pessoas do ministério e muitos jornalistas e fotógrafos, foi levado ao melhor hotel da cidade, o Copacabana Palace, onde ficou hospedado até dia 29 quando seguiu para São Paulo.

Os olhos do autor viram no Rio de Janeiro mais do que uma cidade, viram romantismo nas favelas<sup>6</sup>, viram na mistura de raças o ideal pacifista<sup>7</sup>, viram na natureza o país dos sonhos<sup>8</sup>. As anotações em seu diário, as cartas para Friderike e as descrições que lemos em seu livro *Brasil: país do futuro* comprovam o encantamento que a cidade do Rio despertou em Stefan Zweig.

Ele permaneceu nove dias no Rio, realizou conferências na Academia Brasileira de Letras, no Instituto Nacional de Música, no Ministério de Relações Exteriores sempre com salões lotados, foi recebido por personagens importantes de nossa história como o presidente Getúlio Vargas, o Ministro das Relações Exteriores Macedo Soares, poetas como Cláudio de Souza. No segundo dia conheceu Petrópolis, lugar que escolheu em 1941 para morar. No dia 29 de agosto seguiu para São Paulo onde permaneceu até dia primeiro de setembro quando seguiu de navio para Buenos Aires. Desta primeira viagem, resultou seu primeiro ensaio sobre o Brasil: *Pequena viagem ao Brasil [Kleine Reise nach Brasilien]*, publicado primeiramente no jornal Pester Lloyd em Budapeste e editado em 1937 numa coletânea de ensaios sob o título *Encontro com pessoas, livros e cidades [Begegnung mit Menschen, Büchern, Städten]*.

---

<sup>4</sup> Schwamborn, 1999, p. 69

<sup>5</sup> „Diese Stadt hat wirklich Magie“ (Beck, 1984, p. 400)

<sup>6</sup> „und dann die ganz romantischen Viertel. In ein solches gehen wir nachmittags in Begleitung eines Polizeipräsidenten denn geheimer sind diese Gegenden nicht...“ (Beck, 1984, p. 408)

<sup>7</sup> „Es zeigt sich darin die gleiche ausgezeichnete Durchmischung, die mir ja in all diesen Tagen als das Unwahrscheinlichste unserer Zeit erscheinen wird, die absolute Vorurteilslosigkeit zwischen den Rassen.“ (Beck, 1984, p. 400)

No seu discurso de agradecimento fala, dessa viagem como a realização de um sonho:

O Brasil sempre foi para mim um país mágico. Em criança, tinha orgulho de colecionar e colar em meu álbum os bonitos selos postais; quando rapaz, lia com entusiasmo as maravilhas sobre o rio Amazonas, e já adulto, sempre ouvia coisas admiráveis sobre a beleza desta cidade, sobre a vossa cultura especial e incomparável, e sobre a originalidade de vosso país. E, no correr dos anos, sempre cresceu de maneira indomável meu desejo de empreender a longa viagem. Enfim, o desejo foi satisfeito ( Zweig, 1943a, p. 140 ).

E no final demonstra a vontade de um dia voltar.

E, se me for permitido pedir da vida mais alguma coisa de belo, além do inesgotavelmente belo que aqui vi e recebi, então seria isto: Poder voltar, algum dia, a este país maravilhoso! (Zweig, 1943a, p. 143)

Os anos seguintes foram tempos de grandes mudanças na vida de Zweig. Em 1937 viajou pela última vez a Viena; descreve a viagem sabendo que seria a última vez a estar em sua cidade natal.

Mas não se leia como algo que eu tenha acrescentado *a posteriori*, e sim como absoluta verdade, minha afirmação de que naqueles dois últimos dias em Viena contemplei com um mudo e desesperado „nunca mais“ cada uma das ruas familiares, cada igreja, cada jardim, cada velho canto da cidade na qual nasci. Abracei minha mãe com esse segredo “É a última vez”. (Zweig, 1999, p. 481)

Apesar de Friderike continuar morando em Salzburg, neste mesmo ano Stefan Zweig vendeu a casa do Kapuzinerberg. No início de 1938 Zweig viajou com sua secretária Elisabeth Charlotte Altmann para Portugal, onde trabalhou na biografia de Fernão de Magalhães, que havia iniciado a bordo do navio na viagem ao Brasil. Neste mesmo ano foi a Áustria, já anexada à Alemanha e constatou que a perseguição aos judeus se agravara no país. De Londres, Zweig procurava ajudar a todos que lhe pediam socorro e como havia perdido então seu passaporte austríaco, fato que o perturbou profundamente como podemos ler em suas memórias (“Não, no dia em que perdi meu passaporte, descobri com 58 anos de idade, que com a nossa pátria perdemos mais do que uma mancha de terra demarcada”)<sup>9</sup> encaminhou um

---

<sup>8</sup> „...daß man meint in einem Traumland zu sein: von jeder Seite ist der Anblick anders, man sieht die Berge, die Wälder, das Meer in den verschiedensten Prospecten.“ (Beck, 1984, p. 404)

<sup>9</sup> „Nein, am Tage, da ich meinen Paß verlor, entdeckte ich mit achtundfünfzig Jahren, daß man mit seiner Heimat mehr verliert als einen Fleck umgrenzter Erde.“ [Nein, am Tage, da ich meinen Paß verlor, entdeckte ich mit achtundfünfzig Jahren, daß man mit seiner Heimat mehr verliert als einen Fleck umgrenzter Erde.“ (Zweig, 1998, p. 466)



pedido para naturalizar-se britânico. Também Friderike mudou-se para Paris. No final do ano, em dezembro, veio então a separação definitiva do casal Zweig que, apesar disso, nunca deixou de se corresponder. Acompanhado de sua secretária viajou para a América onde realizou palestras em mais de 30 cidades.

No ano seguinte, o lançamento de seu primeiro romance, em inglês *Beware of Pity* pela Editora Cassells em Londres e em alemão *Ungeduld des Herzens* pelas Editoras Albert de Lange em Amsterdam e Bermann Fischer em Stockholm, foi um grande sucesso. Stefan Zweig casou-se neste ano, no dia seis de setembro, com sua secretária. O casal estabeleceu-se em uma casa confortável que Zweig havia comprado em Bath, perto de Londres. Zweig trabalhava então na biografia de Balzac, o trabalho foi paralisado com o início da Guerra em setembro, quando os alemães invadiram a Polônia.

A segunda viagem ao Brasil aconteceu no ano seguinte, 1940. Em março deste ano, Zweig recebeu seu passaporte britânico, sua esposa Lotte, em junho. Em Paris Zweig fez uma conferência sob o título *A Viena de ontem [Das Wien von gestern]*, que impressionou pelo tom depressivo a Friderike, com quem ele havia se encontrado por essa ocasião. No dia 17 de junho o casal Zweig recebe então visto de turismo para o Brasil. A viagem iniciou em fins de julho, passando por Nova Iorque, o casal chegou ao Brasil no dia 21 de agosto no porto do Rio de Janeiro. A viagem que tinha sido programada como viagem de trabalho, conferências no Brasil e na Argentina, transformou-se depois no seu segundo exílio. O diário escrito entre maio e junho de 1940 revela que Zweig estava depressivo, desesperançoso e pessimista quanto ao futuro.

Eu sei que essa vida nunca mais endireitará, uma vida com uma França destruída, uma Inglaterra hostil a mim - ou como alemão ou como judeu - não tem mais sentido, também literariamente tudo o que eu ainda poderia empreender está impedido por anos, através da falta de concentração, e com sessenta de qualquer maneira já se está minado e meio estafado. Eu não quero mais e hesito apenas em impor este querer, mas de fora serei ajudado...

Ich weiß, daß sich niemals dieses Leben mehr einrenken wird, ein Leben mit einem zerstörten Frankreich, einem mir - entweder als Deutschen oder als Juden - feindseligen England hat keinen Sinn mehr, auch literarisch ist alles, was ich noch unternehmen könnte, durch den Mangel an Concentration auf Jahre hinaus gehemmt und als Sechziger ist man ohnehin doch schon unterhöhlt und halb erledigt. Ich will nicht mehr und

zögere nur, diesen Willen durchzusetzen, aber von außen wird mir schon dazu geholfen werden;.. (Beck, 1984, p. 477).

Sua vinda ao Brasil já estava sendo adiada desde 1937. Quando o ensaio *Pequena viagem ao Brasil [Kleine Reise nach Brasilien]* foi publicado em 1936 pelo jornal Pester Lloyd de Budapeste e o editor brasileiro Abrahão Koogan tomou conhecimento dele, entrou em contato com Zweig a fim de publicá-lo no Brasil. Zweig, porém, preferiu antes ampliar o pequeno ensaio, e responde em 19 de junho de 1937:

Se possível, virei no próximo ano para o Brasil para uma estada maior, para ter uma impressão mais detalhada do vosso país, então tenho o objetivo de escrever sobre minha viagem. Por isso não quero que o senhor publique minha série de artigos sobre a minha primeira impressão sobre o Brasil.

Wenn möglich, werde ich nächstes Jahr zu einem längeren Aufenthalt nach Brasilien kommen, um einen genaueren Eindruck von Ihrem schönen Land zu bekommen, dann habe ich die Absicht über meine Reise zu schreiben. Deshalb möchte ich nicht, daß Sie die Artikelfolge über meinen ersten Brasilieneindruck veröffentlichen... (apud Michels in: Zweig, 1997, p. 294).

A viagem ao Brasil foi naquela ocasião adiada devido aos problemas pessoais com Friderike e também devido à instabilidade e insegurança que tomava conta de toda Europa. A vinda de Zweig em 1940 tinha portanto um objetivo: conhecer melhor o país para que pudesse ampliar o ensaio escrito em 1936, a fim de publicá-lo posteriormente. A viagem também foi para Zweig uma nova oportunidade de afastar-se da guerra. Em seus diários ele relata como a vida na Inglaterra estava se tornando insuportável à medida que os alemães avançavam em suas conquistas. A recepção a Zweig na ocasião da chegada ao Rio de Janeiro coincidentemente, no dia 21 de agosto, mesmo dia da sua primeira visita, foi desta vez bastante calma. Apenas alguns amigos o receberam, assim o autor pôde, desta vez, dedicar-se ao trabalho como havia pedido a Koogan.

O que eu lhe peço é o seguinte: eu quero passar o tempo quieto e trabalhando, para terminar o livro, e levar uma vida retirada e econômica... ..Um was ich Sie bitte, ist folgendes: Ich möchte die Zeit still und arbeitsam verbringen, um das Buch zu beenden, und ein zurückgezogenes und sparsames Leben führen... (apud Michels in: Zweig, 1997, p. 296).

Em setembro, Zweig viajou para Minas Gerais, visitou Ouro Preto e outras cidades históricas. No dia 26 de setembro, como relata para Friderike, parte para uma viagem de conferências na Argentina e no Uruguai. As conferências, como em

1936, reuniram um enorme público. Alberto Dines, na biografia *Morte no paraíso. A tragédia de Stefan Zweig* afirma que essa viagem tinha também um segundo objetivo, já que Zweig precisava sair do país para receber seu visto permanente, o que aconteceu no dia 5 de novembro no Consulado Geral do Brasil em Buenos Aires. O retorno ao Brasil deu-se no dia 15 de novembro e, desta vez, o casal Zweig hospedou-se no Hotel Central do Rio. Com o visto permanente emitido, foi-lhe possível agora obter um passaporte brasileiro e uma carteira de identidade “modelo 19”. No hotel, Zweig trabalhou no seu livro sobre o Brasil até fim do mês de dezembro. Em carta para Friderike escreve que não quer ir a Nova Iorque por enquanto, pois teme encontrar lá toda Berlim ou Viena.<sup>10</sup> Permanecer no Brasil era para ele também uma forma de manter-se longe da guerra, já que em Nova Iorque, para onde ele pretendia viajar, iria encontrar muitos refugiados. Outra preocupação de Zweig era com seus manuscritos da biografia de Balzac, que ele havia iniciado e deixado na casa em Bath. Considerava esta sua maior obra e havia trabalhado nela durante muitos anos. Zweig, julgava-os perdidos como podemos ler neste trecho escrito em carta para Friderike:

No que diz respeito ao Balzac você não entende a situação. Como deve passar pela censura 600 páginas manuscritas em alemão, 2000 páginas de anotações e 40 livros anotados? Se a casa é destruída, ainda se perderá muita outra coisa, a correspondência, os contratos, os autógrafos – o que eu possuo é desvalorizado. Ai não há salvação.

Wegen Balzac verstehst Du die Situation nicht. Wie soll man 600 Seiten deutsches Manuskript, 2000 Seiten Notizen und 40 angestrichene Bücher durch die Zensur bringen? Wird das Haus zerschlagen, so ist eben noch viel anderes weg, die Korrespondenz, die Verträge, die Autographen – was ich besitze, ist ja ohnedies durch Entwertung dahin. Da gibt es kein Retten. (Kesten, 1964, p. 230)

A viagem para Nova Iorque em janeiro de 1941, depois de uma viagem de 10 dias ao Nordeste do Brasil, veio em função de seu novo objetivo, sua autobiografia.

Eu preciso, assim que tiver terminado o pequeno livro sobre o Brasil, de uma boa biblioteca para a autobiografia e quero ir a uma pequena cidade universitária não mais longe que duas horas de Nova Iorque.

Ich brauche, sobald ich das kleine Buch über Brasilien abgeschlossen habe, eine gute Bibliothek für die Autobiographie und will in eine kleine Universitätsstadt, nicht mehr als zwei Stunden von New York gehen. (Kesten, 1964, p. 231)

---

<sup>10</sup> „Nach N.Y. will ich vorläufig nicht, ich fürchte mich, dort ganz Berlin, Wien etc. vorzufinden.“ Kesten,

Na América o casal Zweig hospedou-se no hotel Taft na pequena cidade de New Haven. Ao mesmo tempo que redigia a versão final de *Brasil: país do futuro*, Zweig, iniciou pesquisas sobre Amerigo Vespucci e para sua autobiografia. O contato diário com Friderike, que havia imigrado para Nova Iorque em companhia de suas filhas e mantinha-se engajada num trabalho de ajuda aos exilados, foi importante para o progresso de sua autobiografia.

O livro *Brasil: país do futuro*, cujo título foi sugerido por James Stern, tradutor das obras de Zweig para a língua inglesa, ficou pronto na metade do mês de março. Os últimos manuscritos Zweig enviou para Koogan em 11 de junho quando informou também ter terminado o livro *Amerigo. Die Geschichte eines historischen Irrtums*. O livro sobre o Brasil foi publicado em português pela Editora Guanabara em julho de 1941, com tradução de Odilon Galotti, e ao mesmo tempo em inglês nos EUA e na Inglaterra (tradução de James Stern), em francês (tradução de Claire Goll), em alemão (versão original) em Stockholm, e em espanhol (tradução de Alfredo Cahn). Ao final do mês de junho, Zweig alugou uma casa em Ossining, nas proximidades da casa de Friderike, onde trabalhou intensivamente em sua autobiografia. Contudo a vida inquieta em Nova Iorque, onde muitos refugiados lhe pediam diariamente ajuda, a proximidade da guerra tornava sua vida insuportável e a depressão tomou conta dele como escreve para Friderike.

Nós precisamos nos acostumar a viver no caos até o fim de nossas vidas, a geração mais jovem precisa ela mesma saber lidar com a nova situação. Wir müssen uns gewöhnen, im Chaos bis an unser Ende zu leben, die jüngere Generation muß eben selbst mit den neuen Verhältnissen fertig werden. (Kesten, 1964, p. 235)

No dia primeiro de agosto, Zweig recebeu em Nova Iorque o livro *Brasil: País do futuro* impresso pela Editora Guanabara, e, segundo Ingrid Schwamborn, escreveu agradecendo a Koogan e informando que em breve voltaria.

A bordo do Navio Uruguay, Zweig e a esposa Lotte chegaram ao Rio de Janeiro pela terceira vez, agora no dia 27 de agosto de 1941, hospedaram-se novamente no hotel Central, mas apenas por duas semanas. Mudaram-se então para Petrópolis, onde Koogan os ajudara a alugar uma casa. Em Petrópolis, Zweig pretendia, além de descansar, terminar sua autobiografia e planejava uma pequena novela, conforme escreveu para Friderike:

Eu quero aqui neste mês corrigir e intensificar a autobiografia, também planejo uma pequena estranha novela, e assim não vai me faltar trabalho, enquanto tiver paz. Se eu tivesse apenas as bibliotecas americanas à mão! Ich will hier in diesem Monat die Autobiographie korrigieren und intensivieren, auch plane ich eine kleine abseitige Novelle, und so wird es mir, sofern die Ruhe bleibt, an Arbeit nicht fehlen. Hätte ich nur die amerikanischen Bibliotheken zu Hand! (Kesten, 1964, p. 239)

Sobre a mudança para Petrópolis Zweig relatou ao amigo Richard Friedenthal em carta datada de 19 de setembro de 1941, quando, ao final, também mencionou a novela *Xadrez*.

Nós chegamos aqui cansados e acabados, e essa vida sem segurança e planos é assustadoramente deprimente. Agora vivemos finalmente no meio de uma maravilhosa paisagem e absoluto isolamento. Nós alugamos para alguns meses uma casa, cujo único compartimento realmente é uma grande varanda, na qual eu posso escrever e trabalhar o dia inteiro e tentar esquecer o que acontece e o que ainda virá... Eu estou tentando no momento escrever uma estranha novela de xadrez,...

Wir kamen hier müde und völlig ausgepumpt an, und dies Leben ohne Sicherheit noch Pläne ist schrecklich deprimierend. Jetzt leben wir endlich inmitten herrlicher Landschaft und in völliger Isolierung. Wir haben für einige Monate ein kleines Bungalow gemietet, dessen einziger richtiger Raum eine Große Terrasse ist, auf der ich den ganzen Tag lang schreiben und arbeiten kann und versuchen zu vergessen, was geschieht und was noch kommen mag... Ich versuche gerade eine sehrseltsame Schachnovelle zu schreiben,.. (Friedenthal, 1978, p. 332).

A vida na pequena casa em Petrópolis no início lhe parecia tranqüila, o isolamento era a oportunidade de descansar depois das muitas viagens pelo mundo, a natureza exuberante o confortava. Mas o isolamento, aos poucos, revelou-se perturbador e opressivo .

Aqui o bom é que pra se viver precisa-se pouco e por isso posso deixar de escrever para jornais. Porém sempre sinto preocupação pela produção, que sem alimento se apagará como uma luz sem oxigênio... A única coisa é a vida simples sem notícias de jornais e visitas... mas será esta pausa contemplativa ainda possível por muito tempo?

Hier ist das Gute, daß man zum Leben so wenig braucht und deshalb Zeitungsschreiberei zurückstellen kann. Aber ich fühle immer Sorge um die Produktion, die ohne Zufuhr auslöschen muss, wie ein Licht ohne Sauerstoff... Das Einzige ist das einfache, abseitige Leben hier, ohne Zeitungsnotizen und Besuche...Aber wird diese kontemplative Pause noch lange möglich sein? (Kesten, 1964, p. 242).

Enquanto terminava a autobiografia, Zweig iniciou um pequeno romance, que seria o seu segundo, um “romance austríaco”. O romance não foi concluído por Zweig, os fragmentos foram reconstruídos por Knut Beck e publicados em 1990 sob o título *Clarissa*. A autobiografia *Die Welt von gestern [O mundo que eu vi]* foi concluída em novembro, porém publicada apenas em 1942. No dia 28 de novembro, seu aniversário, Zweig foi com o casal Koogan para Teresópolis. Neste dia escreveu sua última poesia “Der Sechzigjährige dankt”.

Nos meses seguintes, dezembro e janeiro, a depressão parece ter se agravado e enraizado profundamente no autor, o Brasil paradisíaco não trouxera de volta a vida que passara. Zweig escreve a respeito:

Ambos gostamos dele, e não existe nenhum país mais agradável que o Brasil. O que nos falta são livros, amigos do nosso calibre, um concerto e o contato com os acontecimentos da literatura.

Wir beide lieben es, und es gibt kein angenehmeres Land als Brasilien. Was uns fehlt sind Bücher, Freunde unseres Kalibers, ein Konzert und der Kontakt mit den Ereignissen der Literatur. (Friedenthal, 1978, p. 346)

Não apenas a vida pessoal aqui no Brasil o tornava depressivo, mas também as esperanças para toda sua geração desapareciam.

A vida da nossa geração está vencida, nós não temos poder para influenciar o rumo dos acontecimentos e nenhum direito de dar conselhos à próxima geração, depois que fracassamos na nossa própria.

Das Leben unserer Generation ist besiegelt, wir haben keine Macht, den Gang der Ereignisse zu beeinflussen, und kein Recht, der nächsten Generation Ratschläge zu geben, nachdem wir in der unsern versagt haben. (Friedenthal, 1978, p. 345)

A depressão motivada pela situação de exílio e pela guerra em toda Europa se agravava ainda mais quando se via abandonado em seu trabalho.

Mas você irá compreender: aí está algo que prejudica o meu “eu” ao escrever. Falta-me a expectativa do leitor, falta-me um editor, que antigamente me estimulava, ou os livreiros que me perguntavam; e quando será editado o próximo livro? Nisto havia uma energia somada, provinda de milhares de perguntas, e eu tinha que responder.

Aber Sie werden es begreifen: da ist etwas, was meinen Elan beim Schreiben beeinträchtigt. Mir fehlt die Erwartung der Leserschaft, mir fehlt ein Verleger, der früher mich stimulierte, oder die Buchhändler, die mich alle fragten: und wann kommt Ihr nächstes Buch heraus? Darin war eine angesammelte Energie aus tausend Fragen, und ich hatte zu antworten. (Friedenthal, 1978, p. 340)

Escrever havia perdido o sentido para ele, sem o público para quem sempre escrevera. Mesmo nestas condições, Zweig terminou em janeiro de 1942 uma de suas novelas, que ainda hoje consta entre as mais lidas. O original de *Xadrez* é guardado por Stefan Zweig até o dia 21 de fevereiro, um dia antes de sua morte, como se fosse seu último suspiro.

Os últimos dias de Zweig foram dedicados à organização de seus documentos, trabalhos e às várias cartas de despedida aos amigos. No Rio, era carnaval, a cidade em festa o fez cair ainda mais em depressão, não lhe era possível conciliar os dois extremos, a guerra e a alegria do carnaval. No dia 16 de fevereiro, o casal Zweig assistiu em companhia de Koogan aos desfiles no Rio e no dia seguinte, após ler os jornais que noticiavam o avanço da guerra, decidiu imediatamente voltar para Petrópolis. A decisão estava tomada. A primeira carta de despedida a Koogan foi redigida no dia 18 e entregue ao editor em envelope lacrado junto com outros documentos e uma cópia de seu testamento no dia 20. No mesmo dia, Zweig escreve para Friderike:

Não haverá volta às coisas de antigamente, e o que nos espera nunca poderá nos oferecer mais do que as épocas passadas. Eu continuo trabalhando, mas apenas com um quarto de minha força: é antes um continuar como um velho costume do que realmente produzir. A gente precisa estar convencido se quer convencer, ter entusiasmo para entusiasmar outros, e como eu devo encontrá-lo agora!

Es wird keine Rückkehr zu den Dingen von ehemals geben, und was uns erwartet, wird uns niemals mehr bieten können als jene früheren Zeiten. Ich arbeite weiter, aber nur mit einem Viertel meiner Kraft; es ist eher ein Weitermachen aus alter Gewohnheit als wirkliches Schaffen. Man muß überzeugt sein, wenn man überzeugen will, Begeisterung haben, um andere zu begeistern, und wie soll ich sie jetzt finden! (Friedenthal, 1978, p. 350)

No dia 21, o autor enviou várias cartas de despedida aos amigos, à noite jantou em companhia do casal Feder e mais tarde jogou duas partidas de xadrez com o amigo. O dia seguinte foi dedicado a sua última carta a Friderike e uma declaração ao Brasil. Na segunda-feira, tomou então em companhia da esposa uma dose fatal de Veronal. O casal Zweig foi enterrado em Petrópolis com grande solenidade. A morte de Zweig foi relatada em todos os jornais do Brasil, um grande choque para o país que o havia acolhido. O autor antes de morrer havia preparado tudo, como preparava suas viagens ou as várias mudanças a que foi obrigado a fazer em sua época de exílio. Como para facilitar o trabalho dos amigos, editores e

familiares havia escrito cartas e recomendações sobre como agir com suas obras. Sobre uma escrivadinha um repórter pôde encontrar um bilhete com letra de Zweig em que constava “Hoje estou pela primeira vez, desde que esta guerra iniciou, inteiramente feliz”<sup>11</sup>.

Mesmo após mais de meio século, a atualidade da obra de Zweig é incontestável, mantém-se até hoje uma tiragem anual de 500.000 exemplares em língua alemã. No Brasil, a edição mais recente de várias de suas obras ocorreu em 1999, pela Editora Record com nova revisão e layout gráfico. Os anos 90, pela constância de eventos organizados sobre o autor, trouxeram Zweig de volta ao meio literário, ainda que nunca tenha estado totalmente esquecido. Em 1992, data em que se completaram 50 anos de sua morte, a novela *Xadrez* passou a marca de um milhão de exemplares vendidos pela editora Fischer na Alemanha. Naquele ano, aconteceram três eventos em memória ao autor: em fevereiro, o Primeiro Congresso Internacional Stefan Zweig [1. Internationaler Stefan-Zweig-Kongress] na cidade de Salzburg, onde o autor viveu na época entre-guerras; em novembro, em Buenos Aires, foi promovido um Simpósio Internacional, onde o tema central foi a obra de Stefan Zweig; e no mesmo mês o Instituto Goethe, em conjunto com a Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, promoveu a Semana Stefan Zweig com várias exposições. No Brasil surge em 1993, após 50 anos, uma nova edição das novelas *Amok e Xadrez Fragmentos do diário*, pela Editora Nova Fronteira, organizada e com introdução de Ingrid Schwamborn.

*Stefan Zweig – A morte em cena*, filme produzido por Sylvio Back com a colaboração de Ingrid Schwamborn foi lançado no dia 4 de outubro de 1995 no Rio de Janeiro. O documentário, com depoimentos de Abrahão Koogan, Elias Davidovich, Gerhard Metsch, Samuel Malamud e esposa e Alberto Dines, dedica-se ao exílio de Zweig no Brasil, à apresentação de suas obras, em especial à autobiografia e *Brasil: país do futuro*, tematiza as críticas feitas a este último (que na época do lançamento, em 1941, foi recebido pelos críticos como uma propaganda encomendada pelo governo Vargas) e também relata acontecimentos que marcaram a vida pessoal de Zweig nos seus últimos meses de vida no Brasil.

Em 1998 ocorreram ainda dois eventos significativos sobre Zweig, um Simpósio Internacional em Berlim com o tema *Brasil – país do passado [Brasilien – Land der Vergangenheit]* e o Segundo Congresso Internacional Stefan Zweig [2.

---

<sup>11</sup> „Heute bin ich zum ersten Mal seit dieser Krieg begonnen hat, vollständig glücklich.“ (Schwamborn,



Internationaler Stefan-Zweig-Kongress] em Salzburg, no qual foi criada a nova Associação Internacional Stefan-Zweig [Internationale Stefan-Zweig-Gesellschaft] com sede em Salzburg.

Como vemos, Zweig, que escreveu as últimas obras angustiado pela perda do público alvo, mantém-se ainda atual entre os críticos, e o público não se restringe ao seu país de origem, mas estende-se por todo o mundo.

## 2. Diálogo com a realidade

Sem lugar, o crítico é, portanto, ainda definido por sua tarefa interminável. Mas isso o deixa também distante do profeta ou vivente ou, como é costume identificá-lo, da função do mediador – o que faz ver aquilo que não se via. Na verdade, o que ele faz ver só torna de fato visível o que era invisível. Ou seja, à medida que contribua para a constituição de uma outra verossimilhança.

(Luiz Costa Lima, *Mímesis: Desafio ao pensamento*)

Não é por acaso que o termo ficção está nos dicionários contemporâneos da língua portuguesa apresentado como ato ou efeito de fingir; simulação, fingimento, coisa imaginária; fantasia, invenção, criação. O discurso ficcional é uma empresa do imaginário e é próprio do ficcionista inventar e criar. Por muito tempo cobrou-se do discurso ficcional uma analogia com os discursos “verdadeiros” e por diversas razões ele foi condenado, enquadrado como falsidade. Em oposição ao discurso ficcional ergueu-se o discurso histórico como registro do real. O estudo da identidade destes dois discursos, de suas similitudes e singularidades, é amplo. Esses aspectos não constituem o objeto de nossa análise, porém ambos os discursos nos interessam por manterem um denominador comum: uma relação, seja ela de aproximação ou de distanciamento, com a realidade, realizada através do sujeito, agente do processo de criação e recepção textual e do confronto deste com o mundo real. O presente capítulo objetiva apresentar e refletir a respeito do sujeito e da figuração da realidade como elementos integrantes do discurso literário e essenciais para a compreensão e interpretação do texto ficcional, proporcionando-nos a base necessária para nos capítulos seguintes analisarmos o papel que a realidade e o sujeito assumem no processo de construção do discurso ficcional de Stefan Zweig durante o exílio no Brasil.

### 2. 1 - Pequeno histórico

Para cumprir a pretensão de compreender a relação entre a realidade e o discurso ficcional, a reflexão sobre o conceito de mimesis é um passo necessário. Há muito a mimesis é reconhecida como ocupante de uma posição de transição entre sujeito e seu mundo, entre interior e exterior. E se a mimesis foi ou ainda é compreendida como *imitatio*, imitação do mundo exterior na obra de arte, esta visão

é apresentada pelo teórico Luiz Costa LIMA (1984; 1986; 1995; 2000) através da elucidação dos caminhos percorridos por sua conceituação desde a era clássica até o século XX, caminhos que abandonaram o vínculo antigo existente entre mimesis e poesis. Traçaremos a seguir sinteticamente o trajeto percorrido por Costa Lima ao propor um resgate da mimesis desafiando as correntes contemporâneas da teoria da literatura que preferem ignorá-la.

No mundo medieval o ser humano era compreendido como criatura que exerce uma função específica numa ordem social estática, cumprindo um determinado plano divino e se preparando para a vida pós-morte. Neste mundo, o discurso teológico e o discurso filológico assumem o posto de detentores da verdade. Inúmeros fatores históricos contribuíram para o deslocamento do eixo de percepção do ser humano para um ângulo que reforçou a individualidade. O humanismo renascentista, as reformas religiosas do século XVI e as novas práticas científicas colocaram a razão no centro das atividades intelectuais e o discurso histórico assumiu então o posto de detentor da verdade. O historiador sempre transpassado pela razão tornou-se um servo da verdade. As mudanças contribuíram também para uma nova compreensão do ser humano, que passa a ser entendido como sujeito pensante, como uma consciência individual e autônoma que age sobre os objetos externos ou a eles reage. Enquanto assume um posto solar a razão relega à poesia e ao discurso ficcional uma posição subalterna de discurso do fingimento. A subjetividade em oposição à razão era então compreendida como desserviço à realidade e subordinada à verdade. Por outro lado, o ficcionista, sem manter compromisso com, a verdade adquiria uma liberdade criadora proibida ao historiador, e a subjetividade, “o direito de expressão de um eu não subordinado aos valores estabelecidos, aparecia como uma ameaça à propagação da verdade.” (Lima, 1986, p. 189)

O crescente papel do indivíduo na sociedade a partir do século XV transformava o “eu”, a expressão da individualidade numa entidade incontável. Luiz Costa Lima defende a tese de que a teoria clássica do poético partia do veto ao ficcional e identificava a mimesis, compreendida como imitatio e diretamente ligada à verdade, como elemento controlador da subjetividade. A imitatio implicava o oferecimento de um modelo para o artista e o escritor que permitia que um “eu” se expressasse. Recupero aqui a idéia formulada por Weinberg e também apresentada por Costa Lima “O poeta não narra o fato, mas imita o fato narrado na história, e o

imita abstraindo-se da essência do fato particular, ou seja, como verdadeiramente sucedeu e o considera, como podia ter sucedido.” (Weinberg, apud Lima, 1984, p. 36) Neste momento, a verdade e a realidade são anteriores à ficção, a coisa representada anterior à representação, tornando a poesia dependente da história.

Após retomar a mimesis clássica e refletir sobre a gênese deste “veto ao ficcional”, Luiz Costa Lima analisa o Romantismo e procura mostrar como essa escola literária resgatou o ficcional das restrições que o acompanhavam. No Romantismo a mimesis reduzida a um conceito de imitatio é rejeitada e substituída pela expressão do individual. A subjetividade parece romper por completo sua relação com a razão, procurando explorar a dimensão subjetiva do indivíduo. Para os românticos, a obra adquiria veracidade à medida que expressasse a vida, sem agora estar presa a um fato real ou a significações previamente conhecidas. O Romantismo constitui-se, na visão de Costa Lima, um movimento que rejeita a normatividade imposta pela mimesis na sua compreensão clássica, apoiada na concepção substancialista do mundo e intimamente ligada ao poder.

Lima também rejeita a mimesis em sua concepção clássica, considera-a fixada num território inferior por estar subordinada a conceitos pré-estabelecidos e submeter a obra de arte a eles, tornando-a teoricamente controlada. A obra de arte, neste caso, era julgada a partir do que nela não estava e perdia sua potencialidade questionadora.

Os românticos procuraram redefinir o discurso poético e ressaltar a sua relação com a atividade crítica a partir de critérios internos a ele. A reflexão costalimiana mostra, porém, como esta atitude dos românticos de desprezar todas as normas e regras externas à obra resulta em outra normatividade: a da consciência, no caso, do artista, que rejeita como arbitrária toda apreciação em que não reconheça sua intencionalidade. Levada ao extremo, a nova concepção converte o produzido em propriedade do autor, este entendido como o agente individual e solitário que cria o texto. O ato de escrever é um ato puramente individual e solitário, o autor, compreendido como indivíduo autônomo e interiormente uno, é, no uso do seu gênio inventivo, a origem absoluta do texto.

Nos séculos XIX e XX assistimos ao processo de complexificação do conceito moderno de indivíduo, sujeito pensante, autônomo e internamente uno. Para tal contribuíram as reflexões de vários teóricos, entre os quais, destacamos Marx e Freud. De Marx destaca-se a sua argumentação de que o indivíduo não precede as

relações sociais, mas tem de ser entendido a partir delas, como uma criação delas e não o contrário. O sujeito perde assim sua autonomia absoluta. De Freud destacam-se as reflexões que apontam a grande complexidade do mundo interior, mostrando que nossa psique não é a unidade racional e consciente idealizada pelo pensamento pós-medieval, mas uma realidade fragmentada, múltipla, heterogênea. O desenvolvimento posterior do marxismo e da psicanálise traz consigo a idéia de que a subjetividade é uma grande ilusão, partindo do princípio de que as forças da ideologia e do inconsciente determinam as ações e o dizer das pessoas.

A centralização do eu nas atividades intelectuais dos românticos metamorfoseia-se no século XX em experiência de hostilidade às expectativas e à linguagem. Desde Baudelaire, a literatura assume uma face negativa e incômoda quanto à política, aos valores sociais e estéticos. Os artistas passam a mostrar o lado negativo da vida mesmo conservando características estéticas clássicas. O poeta abandona progressivamente o seu referencial, a sociedade, e elege como centro a exploração do próprio meio de expressão. Este fenômeno provoca o deslocamento progressivo do poeta à vida anônima. Na crítica, elaborações teóricas, como o formalismo russo e o new criticism, colocam o texto como objeto central de estudo e eliminam das preocupações teóricas a necessidade de se remeter à vida e ao contexto do autor. Abandona-se a idéia de que escrever é um ato de expressão individual e passa-se a encará-lo como uma espécie de jogo interativo de signos. O texto, antes compreendido como produto do autor, uma seqüência de palavras que produzem um significado único, é percebido agora como um espaço de dimensões múltiplas, como um tecido de citações. Consolida-se o entendimento de que não há um significado último no texto, e o leitor, cuja visão é governada por normas e valores, torna-se um elemento ativo na geração de significados. O ato de ler implica associar ao texto outras imagens, outros textos, outras idéias e outras significações. A literatura passa a ser, sobretudo uma questão de perspectivas. A ficcionalidade se faz presente pelo que não se diz explicitamente e pelo chamado à intervenção ativa do leitor. Nessa nova compreensão da ficção, a referencialidade ao fato histórico ou à sociedade perde por completo seu lugar, e a mimesis, unanimemente compreendida pelos teóricos como imitatio, é condenada ao esquecimento.

Stefan Zweig, de sua parte, manifestou-se contrariamente a tendências modernas que orientam a presença do sujeito no texto e procurou recuperar a importância do autor e do processo de produção da obra de arte para a

compreensão de seu sentido. Em seu ensaio “O segredo da criação artística” revela preocupação com a teoria literária e principalmente com a compreensão que o receptor tem de sua obra. Zweig comenta uma citação de Goethe sobre o processo de criação artística e o papel individual do artista neste processo:

Não se conhecem as obras de arte, vendo-as terminadas; é preciso conhecê-las também durante sua formação. Somente quem penetra no segredo da criação de um artista lhe compreenderá. (Zweig, 1943a, p. 232)

Dirigindo-se a seus leitores, Zweig argumenta:

Os senhores farão talvez uma objeção: Será que tal reprodução posterior do processo artístico não estraga o prazer puro?... – Confesso que há algo de sedutor nesse ponto de vista, mas, de outro lado, não acredito em nenhum prazer puramente passivo... A obra de arte não se entrega ao primeiro olhar; como a mulher, quer ser primeiro cortejada, para depois ser amada. Para sentir de maneira acertada, é preciso sentir aquilo que o artista sentiu. A fim de compreender bem suas intenções, precisamos imaginar os obstáculos que venceu na realização dessa obra. É preciso que formemos em nossa alma a sua alma, pois o prazer completo não consiste apenas em conceber, mas em cooperação íntima na obra. (Zweig, 1943a, p. 232)

A princípio pode-se criticar a posição assumida por Zweig por centralizar a compreensão da obra de arte na figura do autor, porém percebe-se que sua preocupação, marcadamente hermenêutica, envolve tanto o processo de construção e a realidade que ocupavam o autor neste processo, como também o leitor, insatisfeito com o “prazer puro” e preocupado em encontrar elementos para compreender melhor a obra. A realidade para Zweig mantém-se presente na obra de arte através da partilha de horizontes entre autor e leitor. Está claro que ele não pretendeu desenvolver nenhuma teoria da mimesis; procurou, porém, valorizar o sujeito criador, sua realidade e o processo de criação verificável no texto, elementos que complementaríamos a compreensão do receptor em face da obra de arte:

Se sentirmos mais uma vez o ato criador em todas as suas fases, receberemos uma lição e, ao mesmo tempo, uma visão do processo artístico de um modo que nenhum livro, nenhuma conferência e nenhuma ciência pode proporcionar. (Zweig, 1943a, p. 233).

Sobre o processo de criação artística Zweig declara:

Descarga criadora quase sempre se produz pela tensão entre dois elementos opostos e da mesma forma como em a natureza o masculino e o feminino precisam unir-se para a fecundação, também no ato da geração artística ambos os elementos sempre se misturam, isto é, aqueles que

acabei de indicar inconsciência e consciência, inspiração e técnica, embriaguez e sobriedade...Criar é uma luta constante entre inconsciência e consciência. (Zweig, 1943a, p. 229-230)

Observamos no texto a consciência do autor quanto à complexidade do processo de criação artística. O sujeito criador apresenta-se neste contexto um sujeito fragmentado, em momentos consciente do ato criativo em outros inconsciente, que se revela, porém, em sua própria criação já que o ato criativo "se processa em grande parte nos sentidos e deixa assim vestígios substanciais, os quais preenchem o estado intermediário entre a visão incerta e a conclusão definitiva." (Zweig, 1943a, p. 224)

## **2.2. - Repensando a mimesis**

A necessidade e a importância de examinar o processo de representação e da figura do sujeito fraturado vêm preocupando os críticos literários no sentido de superar extremismos normativos na leitura e interpretação do discurso ficcional. Na primeira metade do século XX, o crítico literário americano de origem alemã Erich Auerbach empreendeu um estudo do realismo na literatura ocidental e retomou o conceito de mimesis<sup>12</sup>. Na sua concepção, a mimesis assume o papel de teclado que concretiza a figura do homem-no-mundo, está centrada na exploração do caráter individual. Para Auerbach, a realidade tem relação com o ficcional através do sujeito criador, a realidade impulsiona a criação do texto. Esta compreensão da mimesis se distancia da visão romântica, por não tomar o texto por imitação do real mas por um efeito da realidade, e ao mesmo tempo se aproxima dos românticos, por manter o indivíduo, no seu conceito romântico, como centro do processo mimético, o que fará com que a análise literária permaneça centralizada no autor e seu contexto.

Para Costa Lima, a conceitualização da mimesis em Auerbach é ainda normalizadora por compreender o texto ficcional como "um efeito da realidade ou uma depuração através da qual apreenderíamos o que já estava na realidade." (Lima, 1995, p. 234) Na compreensão costalimiana, a relação texto-realidade é mais complexa, envolve também o efeito do texto sobre o leitor, pensamento desenvolvido, mais precisamente na década de 70 por Wolfgang Iser<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> AUERBACH, Erich. *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*. [Trad. 1a ed. George F. Sperber]. 2. ed. rev. São Paulo: Perspectiva, 1987.

<sup>13</sup> ISER, Wolfgang. Mimesis und Performanz in: *Das Fiktive und das Imaginäre*. Perspektiven literarischer Anthropologie. Frankfurt: Suhrkamp, 1991.

Costa Lima recupera o conceito de mimesis numa tentativa de liberar a história da gênese e recepção das obras de determinações normalizadoras, repensando o ficcional e o impacto da própria literatura sobre o imaginário cultural. A mimesis, na sua compreensão, em vez de produzir imitações do mundo exterior, transforma o real através de imagens e códigos simbólicos. Sua função não é a imitação, mas sim a mediação. Deste modo, ressalta-se seu poder criativo e transformador. A mimesis é recuperada como fenômeno base de todo o processo produtivo, não apenas da produção artística. Seu campo de atuação é chamado pelo autor de campo de aprendizagem, e, como tal, a mimesis supõe que um sujeito se propõe, na maioria das vezes, de forma não consciente, identificar-se com um padrão. Este processo de identificação se traduzirá, dependendo da produtividade psíquica do sujeito, em maior ou menor semelhança; sendo assim, a mimesis é compreendida como produção da diferença, sob um universo de semelhanças.

O agente da mimesis pode se relacionar com o mundo real, tematizando-o de forma perceptual ou imaginária. Ocorrendo esta tematização de forma perceptual, teremos o que o autor chama de discurso da realidade, que tem como regra de conduta básica a submissão do sujeito à exigência de verdadeiro/falso. Próprio dos discursos que derivam da tematização do imaginário é não conterem a verdade senão relativa ao desejo e aos valores de seu agente. Podemos então dizer que “o discurso ficcional aparece como a resultante de uma produção da diferença, sujeita a uma tematização do imaginário, que se caracteriza como uma territorialidade não documental, prazerosa e questionadora da verdade socialmente estabelecida” (Lima, 1986, p. 304). Do ponto de vista do ficcionista, o processo de criação se revela como criação de irrealidades a partir do que lhe atinge como realidade enquanto o receptor realiza esta irrealidade do objeto a partir da semelhança que reconhece no que lê, ele suplementa a irrealidade criada.

A novela *Xadrez* de Stefan Zweig é, conforme analisa Ingrid Schwamborn, entre todas suas obras a que mais próxima está de sua realidade.

Ao contrário das novelas anteriores de Zweig, aqui a distância entre o tempo do narrador fictício e o tempo real do autor é o menos possível. Por outro lado, também a distância em relação aos seus próprios sentimentos é muito menor do que em suas obras anteriores, incluindo-se aí sua autobiografia, *Die Welt von gestern* (*O mundo que eu vi*). Feder já observou que o personagem principal de *Schachnovelle*, o Dr. B, um advogado de Viena, vítima da Gestapo, desenvolve muitos dos pensamentos que



torturavam Zweig nas últimas semanas de vida.” (Schwamborn in: Zweig, 1997, p 17)

A partir de elementos como o tempo, a identidade de personagens Schwamborn aproxima a obra fictícia da realidade do autor.. Ao receptor é possível identificar estas semelhanças no momento em que este conhece o autor e seu contexto histórico.

Também numa carta de Zweig a Friderike em que fala de sua autobiografia e da novela, é possível relacionarmos a obra fictícia com a realidade. Vejamos a passagem: “Aqui estou corrigindo a autobiografia, fiz o esboço de uma pequena novela de xadrez, estimulado pelo fato de ter comprado para o isolamento um livro de xadrez, do qual eu diariamente jogo as partidas dos grandes mestres.”<sup>14</sup>

A novela *Xadrez*, antes já citada por ele numa carta ao amigo Richard Friedenthal<sup>15</sup>, foi a última obra de Zweig. Antes do suicídio no sábado 21 de fevereiro despachou pelo correio três exemplares da obra.

O caso de Stefan Zweig, como muitos outros, ilustra que o discurso literário, contraposto ao documento histórico, não se apresenta como prova, mas o que nele há se combina, se mescla com o que poderia ter havido. A ficção está apoiada na alteridade do que o autor e/ou leitor toma como realidade; ela, a ficção, permite ao escritor compor figuras que não são meros reflexos ou simples projeções de seu eu [Abbildung], ao invés permite ao autor uma abertura para a alteridade, o que é denominado por Luiz Costa Lima “*ângulo de refração do eu empírico*” (Lima, 1986, p. 238). Esta abertura, porém, não é absoluta, como explica Costa Lima, tomando como exemplo o caso dos heróis de Brecht: esses heróis não são necessariamente comunistas, em troca não podemos também imaginar entre eles, como figura positiva, um convicto nazista. Da mesma maneira, pensemos nas personagens de Zweig: nem todas são humanistas convictos, mas não se pode imaginar entre elas uma figura positiva desumana e cruel.

O discurso histórico, por sua vez, passa a ser questionado, pois é também produto de uma escolha e interpretação do escritor. Seria ele uma forma de ficção? O historiador perde neste momento a neutralidade em outras épocas obrigatória, mas isso não torna o que dizem “uma falácia”. Aceita-se que há um núcleo

---

<sup>14</sup> cf. Kesten, 1964, p. 240: “Hier korrigiere ich viel an der Autobiografie, habe eine kleine Schachnovelle entworfen, angeregt davon, dass ich mir für Abgeschiedenheit ein Schachbuch gekauft habe und täglich die Partien der großen Meister nachspiele.”

<sup>15</sup> FRIEDENTHAL, Richard. Hrsg. **Stefan Zweig - Briefe an Freunde**. Frankfurt: Fischer, 1978. S. 333.

autobiográfico em todo discurso que lida com um objeto de que o próprio autor faz parte. Essa “mancha autobiográfica”, como a denomina Costa Lima, assume direções diferentes, conforme o tipo de discurso, por exemplo nas memórias, autobiografias, discurso ficcional ou discurso histórico.

Os conceitos de discurso ficcional e discurso histórico, que durante muito tempo se opunham radicalmente, aproximam-se na contemporaneidade sem, é claro, perder a sua identidade específica. Assim como se aceita um núcleo autobiográfico no discurso histórico, sem por isso descaracterizá-lo na sua função de discurso da realidade, aceita-se também no discurso ficcional a presença de um critério de verdade. Esta verdade, porém, não é de ordem geral, nem de ordem pragmática. Luiz Costa Lima defende a idéia de Collingwood de que “a arte oferece o conhecimento de uma situação individual”, a verdade de um sujeito empírico. Nas palavras do autor: “O ficcional, portanto, implica uma dissipação tanto de uma legislação generalizada, quanto da expressão do eu. Nele, o eu se torna móvel, ou seja, sem se fixar em um ponto, assume diversas nucleações, sem dúvida, contudo, possibilitadas pelo ponto que o autor empírico ocupa.” (Lima, 1986, p. 238)

Não se exige mais do discurso ficcional uma analogia com os discursos da realidade. A ficção contemporânea menos que disfarce é uma produção direcionada pela unidade (instável) do eu. Na teorização de Costa Lima, a ficção não está fechada em si mesma como queriam os românticos, mas também não está presa a um modelo, tematizando uma cena única a que chamamos de realidade. A base de todo discurso está fixada na interrelação de dois elementos básicos: o eu e a realidade, ou a figuração desta dentro da obra de ficção. A relação sujeito-objeto é, portanto, presidida por requisitos diferenciados, o que manterá a identidade das diferentes áreas discursivas. O eu empírico do autor funciona como suporte da invenção, pela ficção o poeta se inventa possibilidades, sabendo-se não confundido com nenhuma delas, conquanto elas não se inventariam sem uma motivação biográfica.

No seu livro mais recente *Mimesis: desafio ao pensamento*, Luiz Costa Lima recupera o pensamento de vários teóricos como Descartes, Kant, Schopenhauer, Freud e Nietzsche, destacando neles a concepção de sujeito e de realidade. Não é nosso objetivo aqui refazer o caminho traçado pelo autor, porém destacamos algumas idéias que consideramos importantes para a compreensão do sujeito

fraturado e da nova concepção de mimesis propostas pelo autor. Ele parte de uma interpretação de Marin<sup>16</sup> do pensamento cartesiano. Vejamos a passagem:

O mundo cartesiano é por certo o mundo da representação. Mas que o representante signifique visivelmente o representado não significa de modo algum que o representante seja a cópia do representado. (...) Qual será o procedimento cartesiano? Consistirá na construção de um modelo representativo da natureza que não entretém com o mundo real nenhuma relação mimética de semelhança. (apud Lima, 2000, p. 85)

Para Descartes, a mimesis compreendida como *imitatio* se torna um pobre guia. Na sua nova concepção já não cabia a idéia de semelhança e sim de alteridade, e segundo ele a “sensação de alteridade é efeito da intervenção dos sentidos, pois todas as coisas que caíam sob a gosto ou sob o odor ou sob a vista ou sob o tato ou sob a audição se mostram mudadas” (Lima, 2000, p.87). Porém os sentidos muitas vezes nos enganam. A certeza de ser um ser pensante é a única verdade que se opõe às impressões enganosas dos sentidos. Assim vê-se a clássica separação entre corpo e alma. A alma é o receptáculo das idéias e noções que ainda se acreditava vindas de Deus e por isso verdadeiras. Nas interpretações atuais desta teoria, a idéia de fratura do sujeito está implicada e simultaneamente suturada por esta proximidade do teológico. Rosenfield<sup>17</sup> comenta a respeito: “O conhecimento da imortalidade da alma é o contraponto da física mecanicista dos corpos” (Rosenfield, 1997, p.133)

Para Luiz Costa Lima, o sujeito fraturado é não só um sujeito que não unifica e comanda suas representações, senão que é visto no exercício de sua dupla função: apresenta e recebe, produz e suplementa.

Do pensamento cartesiano, Costa Lima também parte para repensar a representação. O autor identifica duas significações para a palavra “representação”. A primeira é a representação sendo a equivalência estabelecida entre uma cena empírica primeira e uma cena produzida e projetiva, capaz de reproduzi-la. Lembremo-nos que a representação não supõe semelhança. A segunda significação é a representação como equivalência entre uma cena primeira e a resposta subjetiva que provoca, a representação-efeito.

Para Kant, a diversidade das representações depende da ligação (*Verbindung*) entre sujeito e objeto. A finitude do homem passa a se manifestar na

---

<sup>16</sup> MARIN, L.. Mimesis et description, ou de la curiosité à la méthode de l'âge de Motaigue à celui de Descartes . in: **De la représentation**. Paris: Seuil, 1994.

<sup>17</sup> ROSENFELD, D. **Méthaphysique et raison moderne**. Paris: Vrin, 1997.

disparidade de sua razão face ao seu entendimento. Vejamos a seguinte passagem: “Pelo pensamento, não represento a mim mesmo, nem como sou, nem como pareço a mim, mas me penso somente como um objeto qualquer em geral, de cujo modo de intuição abstrai” (Lima, 2000, p. 103). Luiz Costa Lima interpreta esta afirmação vendo que o sujeito kantiano é apenas lógico, apenas condição formal, não reveladora de substância, o que seria um grande passo rumo ao sujeito fraturado. O ato de pensar supõe para Kant o trabalho da consciência, não mais da alma, como em Descartes. Ele passa a distinguir sujeito e consciência. A unidade deste novo sujeito implica maior complexidade, ele perde a segurança que provinha de Deus.

Quanto à representação [Vorstellung] Kant acentua a diferença entre esta e a apresentação [Darstellung]. Destaco esta passagem: “Para que um objeto seja contido sob um conceito, é preciso que seja ele de algum modo dado, que se apresente imediatamente na intuição; isso equivale ainda a dizer que sua representação seja relacionada à experiência” (apud Lima, 2000, p. 110)

A apresentação está ligada a um objeto dado e aciona a imaginação reprodutiva, o que ainda não basta para que o conceito se constitua; a representação servirá como base para a apresentação. A apresentação tem um caráter de produção, apoiada na empiricidade, de cujo horizonte a representação é dependente. Seguindo este raciocínio a imaginação perpassa a função reprodutiva e passa a exercer uma função produtiva. A representação, por sua vez, permite a correspondência a uma cena anterior e teria assim como consequência provocar o mecanismo próprio a um juízo, o efeito [Wirkung]. “O efeito é a precipitação (atualização) em um receptor de uma organização representativa” (Lima, 2000, p. 115). Partindo desta interpretação de Kant, Costa Lima diferencia a *mímesis representativa*, que como já vimos não se confunde com *imitatio*, e a *mímesis de produção*, na qual “a apresentação de uma cena se faz pela transgressão do horizonte de expectativas do receptor” (Lima, 2000, p. 317).

Concluindo suas reflexões Costa Lima afirma:

...com exceção de Descartes, em todos os pensadores, mesmo em Kant, viu-se em crescendo o questionamento do sujeito humano, enquanto centro unitário, e da representação, enquanto pontual e realizadora de uma equivalência a tal ponto exata que, possibilitando um cálculo, permitia a técnica manipuladora de coisas e seres. (Lima, 2000, p. 152)

Somos assim levados a procurar um novo vínculo entre sujeito e representação. A proposta de Costa Lima não cogita uma idéia de volta à tradição

que exaltava a intencionalidade do sujeito-autor e da representação como indicadora de uma cena anterior, mas trata-se de reconhecer que o sujeito fraturado e suas representações irrealis estão presentes na obra de arte e devem ser considerados em sua recepção. A arte tornou-se o meio para a comprovação e provação do sujeito fraturado e do efeito de suas representações. O caminho traçado pelo autor visa “mostrar que é viável pensar-se num sujeito como figura sempre fraturada, apenas tomando consciência, ora maior, ora menor, de sua fragilidade, e na imprescindibilidade do operador representação, apenas deixando de confundi-lo com uma reduplicação pontual ou encenação deterministicamente traçada” (Lima, 2000, p. 157). A arte para Costa Lima não tem a função de curar a fratura do sujeito, mas de expô-la.

Acima de repensar o sujeito e a representação, Costa Lima repensa a própria arte, a própria ficção. O autor retoma a posição de Wolfgang Iser:

...ficção passa a ser vista como uma perspectivização da verdade, historicamente configurada. Perspectivização, no caso, quer dizer: pôr em questão, apresentar, independentemente de propósitos autorais ou finalidades didáticas, o que significa a prática de verdade, atualizada por tais valores. Assim sendo, a interpretação deixa de ser subsumida na única tarefa que, dentro de um quadro não platônico, se considera adequada: a indagação do que surge dentro da própria dinâmica textual (Lima, 2000, p. 389).

Ora, o que faz Stefan Zweig em suas obras senão apresentar, ou melhor, por em questão a verdade. Nas novelas, a verdade íntima do ser humano em suas glórias e misérias é apresentada e questionada, enquanto em seus ensaios e biografias, reconhecidos como discurso da realidade, a própria história da humanidade é exposta em seus momentos mais decisivos. Vemos assim na sua obra *Brasil: país do futuro*, a princípio interpretada como uma descrição do país que recebeu o autor em situação de exílio, quase um livro de viagem, cujo objetivo primeiro seria informar os europeus da existência deste país (como o próprio autor escreve na introdução), a problematização de um dos problemas mais presentes na vida do autor em seus últimos anos: a capacidade ou incapacidade do ser humano de aceitar o estranho, o diferente e conviver com ele pacificamente no mesmo espaço físico.

Se já para Kant a representação e a apresentação se combinavam, então não há também como aqui, maneira de separar mimesis e mundo. A mimesis para Costa Lima se apresenta como uma rua de mão dupla, ela não só tira do mundo, mas

também lhe entrega algo que ele não tinha antes. Nesse processo, o sujeito fraturado implica o lançar-se apresentativo, que por não poder se cumprir sem a apresentação de quem se lança, traz também uma mancha de representação. Este processo apresentação-representação se cumpre no próprio sujeito fraturado, que não comanda nem a representação que acolhe e nem os efeitos que nele se processam. O sujeito, agente do processo de criação, é confrontado com o mundo, recebe dele estímulos, que processados pelo seu imaginário são novamente lançados ao mundo. Assim compreendemos o processo como figuração, termo já utilizado por Benedito Nunes<sup>18</sup>, um dos pensadores citado pelos que estudam os pontos de contato dos discursos histórico e ficcional, que afirmava ser o conceito de “representação” (imitativa), uma falácia para ambas as narrativas, já que é impossível reconstruir o que já não existe. Mesmo dispondo de documentos é preciso recorrer à imaginação para estabelecer nexos entre eles recriando, ou criando, fatos. A literatura torna-se assim sobretudo uma questão de perspectiva.

A presença constante do sujeito fraturado e sua valorização na cultura contemporânea, assim como a nova visão de “representação” (figuração) dentro do texto ficcional, nos abrem caminho para afirmar que a literatura mantém uma certa matriz biográfica ou, como denominou Costa Lima, uma mancha autobiográfica. Nesse contexto, ressurgem a figura do autor e o seu contexto como elementos importantes para a crítica literária. Nas palavras de Harold Bloom<sup>19</sup>, que coincidem com a noção de nucleações diversas em Costa Lima, “a biografia (de um autor) nos interessa como um estoque de perspectivas” que enriquecem a leitura da obra de ficção. Se o Romantismo supervalorizou a figura do indivíduo-autor e seu contexto, e o modernismo os rejeitou, procura-se agora considerá-lo como um dos elementos integrantes do processo de construção do texto tão importante na construção do sentido deste texto quanto outros elementos como o leitor, o contexto histórico, o próprio texto e suas características internas.

Considerando a mimesis o fenômeno base de toda a produção textual, assim como a presença constante do sujeito fraturado, neste processo de produção, percebemos que, conseqüentemente, é estimulada a aproximação dos diferentes discursos como o histórico, o ficcional, o autobiográfico e o memorialista. O estudo dos limites e dos pontos de contato das diferentes formas narrativas vem ocupando

---

<sup>18</sup> NUNES, Benedito. Narrativa histórica e narrativa ficcional. In: RIEDEL, Dirce Cortes (org.) **Narrativa: ficção e história**. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

uma posição ascendente nos estudos literários. Impõe-se agora a questão: se todo texto literário mantém uma matriz autobiográfica o que o diferencia do texto autobiográfico propriamente dito? Para Costa Lima, o sujeito e o seu papel impõem-se como barra separadora. Enquanto no discurso ficcional o eu é o suporte da invenção, na autobiografia ele é a fonte de experiências que se expõem. A autobiografia se põe entre a história e a ficção; em relação à história, apresenta uma visão mais personalizada desta e, em relação ao discurso ficcional, apresenta-se por um lado mais limitado, por não poder inventar o que não se tenha passado, porém mais personalizado porque trata do que viveu. Ambos os discursos, o biográfico e o ficcional supõem a inter-relação de sujeito e objeto e somente podem ser determinados a partir desta relação. O eu e a verdade definem, pela presença, modo de presença ou ausência os discursos.

Segundo Costa Lima, as obras de ficção memorialísticas ou qualquer obra realizada na linguagem são uma tentativa de dar ordem ao caos como a vida se apresenta. As fronteiras entre os discursos ficcional e autobiográfico não são absolutas, pois “assim como filões ficcionais trabalham na idéia que nós fazemos de nós mesmos, ou seja, imagens ficcionais se naturalizam em nossa vivência, também experiências cotidianas se metamorfoseiam em manifestações ficcionais.” (Lima, 1986, p. 300)

Recuperaremos, a seguir, a noção de “espaço autobiográfico” desenvolvida por Philippe Lejeune (1986), estudioso da literatura autobiográfica, para, na perspectiva costalimiana, abordar nos capítulos seguintes os textos do exílio a partir da relação de Zweig com o Brasil. O pensamento de Lejeune revela a importância dos elementos extra-textuais para a leitura e compreensão e interpretação dos textos de um autor.

Lejeune apresenta a autobiografia como uma tentativa de apreensão do sentido global de uma existência concreta e individual precisamente na sua unicidade e irrepetibilidade, que, para ser cumprida, necessita utilizar-se dos mesmos recursos narrativos que o texto ficcional. Vejamos a definição de autobiografia com suas próprias palavras: “Texto retrospectivo em prosa de uma

---

<sup>19</sup> BLOOM, Harold. A inevitável presença do autor. In: **Folha de São Paulo**. São Paulo : 29 de outubro de 1995.

pessoa real sobre sua existência, quando ela reproduz a sua vida pessoal e em especial a história de sua personalidade.”<sup>20</sup>

Sua definição, como ele próprio analisa, joga com elementos que pertencem a diferentes categorias, ao gênero, ao tema, à situação do autor e à posição do narrador. Para que o texto possa ser identificado como autobiografia, Lejeune desenvolve o conceito de pacto autobiográfico, que consiste na identidade de nome entre o autor, o narrador e o protagonista. O pacto tem a função de orientar o leitor quanto ao estatuto do texto a ser lido, ou seja, tem o objetivo último de diferenciar a autobiografia de textos fictícios que podem também simular esta identidade. Enquanto procedermos à análise apenas na dimensão interna ao texto, não é possível distinguir o discurso fictício da autobiografia. O pacto autobiográfico prevê a princípio a afirmação da identidade de nome entre narrador e protagonista, numa dimensão interna ao texto, que, porém remeterá posteriormente ao autor, numa dimensão externa ao texto.

Para Lejeune, a biografia e a autobiografia distinguem-se de textos fictícios também por apresentarem uma referencialidade a elementos, ou a fatos externos ao texto (*referentielle Texte*), ou seja, por manterem a função de levar ao leitor uma informação sobre uma realidade externa ao texto, o que Costa Lima chamou de discurso da realidade.

Lejeune segue sua reflexão a partir das afirmações de dois autores, André Gide e François Mauriac, que tomam o romance, discurso ficcional, como sendo mais verdadeiro que a autobiografia, por revelar o essencial do ser humano. Vejamos nas palavras de Gide<sup>21</sup>:

Só a ficção não mente; ela abre uma porta secreta para a vida de uma pessoa, através da qual, de forma totalmente incontrolável, sai sua alma desconhecida.

Nur die Fiction lügt nicht; sie öffnet eine Geheimtür zum Leben eines Menschen, durch die völlig unkontrolliert seine unbekannte Seele schlüpft.  
(apud, Lejeune, 1986, p. 46)

Para Lejeune, os dois autores não traçam com essas afirmações um simples paralelo entre a autobiografia e o discurso ficcional, mas desenvolvem um espaço autobiográfico, dentro do qual toda a sua obra deve ser lida e compreendida. Com este procedimento os autores levam o leitor a ler o romance não apenas como ficção

---

<sup>20</sup> “Rückblickende Prosaerzählung einer tatsächlichen Person über ihre eigene Existenz, wenn sie den Nachdruck auf ihr persönliches Leben und insbesondere auf die Geschichte ihrer Persönlichkeit legt.” (Lejeune, 1986, p. 14)



que remete à realidade do ser humano, mas que traz explicações sobre o próprio sujeito/indivíduo. Através do romance seria assim possível aproximar-se mais da verdade última do indivíduo. Vejamos a seguinte passagem:

Qual é a verdade, da qual podemos nos aproximar mais no romance do que na autobiografia, se não a pessoal, individual, íntima verdade do autor, ou seja, àquela, a que toda obra autobiográfica aspira.

Welches ist diese Wahrheit, der man im Roman näher kommen kann als in der Autobiographie, wenn nicht die persönliche, individuelle, intime Wahrheit des Autors, also diejenige, nach der jedes autobiographische Unterfangen strebt? (Lejeune, 1986, p. 47)

A pergunta agora não seria mais qual dos dois discursos é o mais verdadeiro, é necessário vê-los um com relação ao outro, um como complemento do outro. O espaço autobiográfico seria então “uma chave segundo a qual o conjunto de textos de uma autor – incluindo-se tanto aqueles de natureza abertamente memorialística, quanto aqueles que se apresentam sob roupagem ficcional ou ensaística – poderia ser lido, através de suas mútuas imbricações e ressonâncias, em função da verdade pessoal e vivencial do autor nele (re)velada.” (Barcellos, 2000, p. 83). O espaço autobiográfico seria uma forma indireta de pacto autobiográfico, segundo o qual toda obra do autor apresenta um efeito da realidade, uma verdade pessoal, individual e íntima que a aproxima do seu projeto autobiográfico. Sob o aspecto da priorização de fatos biográficos em sua relação com a obra, como são pesquisados no presente trabalho, este conceito se aproxima da noção de Costa Lima de “mancha autobiográfica” e amplia-a. Para que a obra de um autor constitua um espaço autobiográfico, Lejeune defende a necessidade de se encontrar entre a obra um texto de caráter memorialístico ou autobiográfico.<sup>22</sup>

Sob esta visão, ampliada pelas considerações anteriores referentes à leitura de Costa Lima, parto agora para uma breve análise das obras de Zweig, que constituem a meu ver um espaço autobiográfico, ou seja, fazem parte de um jogo textual referido à própria circunstância biográfica, do qual o autor podia ou não estar consciente. A obra de Zweig se desdobrou em diversos tipos de textos ficcionais, memorialísticos, biográficos e ensaísticos, numa contínua busca de revelação da

---

<sup>21</sup> GIDE, André. *Stirb und werde*, in: **Gesammelte Werke**, Bd. I/I, Stuttgart, 1972.

<sup>22</sup> O conceito de Lejeune foi ampliado por outros estudiosos como Prado Biezma, segundo o qual: “De ahí que por espacio autobiográfico entendamos um lugar de convergência de múltiples huellas, susceptible de configurar, em relieve, ciertamente, la presencia del yo autor, causa sustancial de la escritura, al margen de toda coincidência em relación com el nombre y, por supuesto, com la historia vivida.” (Prado Biezma et alii citado in: Barcellos, 2000, p. 83)

verdade última de uma época ou uma geração e do ser humano, como parte desta realidade, à qual o próprio Zweig, como indivíduo, jamais esteve alheio.

### **2.3. Vitórias e derrotas no desejo de um humanismo pacifista**

No item a seguir, destacaremos na obra de Stefan Zweig, os grandes temas nela apresentados e a visão de mundo do autor em relação à sua experiência biográfica. As diversas citações de trechos da obra de Zweig aqui incluídas comprovam o empenho do escritor em transformar em texto o conteúdo de suas experiências, no conjunto de sua obra ficcional, ensaística e epistolográfica.

Stefan Zweig foi um dos poucos autores austríacos a alcançar grande êxito com suas obras em todo o mundo ainda com vida. Muitas de suas obras foram editadas no Brasil, na Argentina, na América do Norte, na Rússia e muitos países da Europa. No período entre-guerras, o autor conseguiu reconhecimento como biógrafo, novelista, poeta, ensaísta, e em 1939 como romancista. Em 1936, ao publicar uma coletânea de ensaios, Zweig disse sentir-se não o autor centro de sua produção literária, mas sim “um intermediário de valores e de acontecimentos que elevaram em toda sua geração o sentido de sua existência.” (Zweig, 1943, p. V) Também Zweig, em sua juventude se sentiu um intermediário, quando encontrou na tradução de autores ilustres um sentido para sua vida, como relatou em sua autobiografia: “..pois nessa modesta atividade de transmitir uma arte nobre senti pela primeira vez a segurança de fazer algo que realmente tivesse sentido, uma justificação da minha existência.” (Zweig, 1999, p. 150)<sup>23</sup>

No trabalho da tradução, o autor realizou-se como mediador entre a arte e o público e viu também a possibilidade de aprender com grandes autores. Foi muito jovem que Zweig descobriu o caminho a seguir: aprender com o mundo para depois começar o seu trabalho.

Interiormente, meu caminho para os anos seguintes estava bem claro para mim: ver muito, aprender muito e só depois realmente começar. Não entrar no mundo com edições precipitadas – primeiro conhecer o essencial do mundo. (Zweig, 1999, p. 150)

---

<sup>23</sup> “..denn an dieser bescheidenen Tätigkeit der Vermittlung erlauchten Kunstguts empfand ich zum erstenmal die Sicherheit, etwas wirklich Sinnvolles zu tun, eine Rechtfertigung meiner Existenz.” (Zweig, 1998, p. 144)

Nessa ânsia de aprender com o mundo, passou os anos que antecederam a Primeira Guerra Mundial viajando: conheceu assim, grande parte da Europa, a Inglaterra, Bélgica, Itália, Espanha e Holanda e conheceu também outros continentes, visitou a América do Norte e Central e a Índia.

É com justiça que muitos críticos como, por exemplo, Hanns Arens em sua biografia *Der große Europäer Stefan Zweig* denominam o autor um cidadão europeu, como ele próprio se denominou no subtítulo de sua autobiografia *Lembranças de um europeu [Erinnerung eines Europäers]*. Em sua última carta, a “Declaração” ao Brasil, Zweig não se referiu à Áustria como sua pátria e sim aos países de língua alemã, sua língua materna, objeto de seu trabalho e à Europa como pátria espiritual [geistige Heimat]. Já em 1904/1905, ele elegeu Paris a sua segunda Heimat. As obras de Zweig não refletem apreciações e conceitos individuais, mas sim o modo de sentir o mundo e os acontecimentos de toda uma geração. A forma que Zweig encontrou de conhecer e aprender com o mundo o transformou num escritor cosmopolita, preocupado com o ser humano e seus maiores valores: a liberdade e a individualidade, um condicionado pelo outro, como ele defendeu em seu ensaio *A “Monotonização do mundo” [Die Monotonisierung der Welt]*. O quanto estes valores seriam anos mais tarde violados, Zweig parecia ter percebido quando defendeu em outro ensaio *“A desintoxicação moral da Europa”*<sup>24</sup> [Die Moralische Entgiftung Europas] a união espiritual da Europa. No ensaio apresentado em 1932 na Accademia di Roma, Zweig declara ver uma crescente desunião entre os países europeus, reflexo ainda da Primeira Guerra, que agora não se apresenta na forma de países inimigos em guerra, mas de ódio entre os partidos, as raças, as classes e sistemas. Naquele momento, Zweig identificou em toda Europa a necessidade de cada um posicionar-se de forma hostil perante o próximo. No ensaio, o autor defende a necessidade de uma educação baseada no pensamento de união entre os povos europeus.

... ensinou-se a criança a amar a sua pátria, uma concepção, que nós não contradizemos e à qual desejamos apenas acrescentar que se a ensine ao mesmo tempo a amar a pátria comum Europa e todo o mundo, toda a humanidade, e a apresentar o conceito de pátria não de forma hostil mas em solidariedade com outras pátrias.

Dem Kinde wurde gelehrt, seine Heimat zu lieben, eine Auffassung, der wir nicht widersprechen und der wir nur noch hinzuzutun wünschten, daß ihm gleichzeitig gelehrt würde, die gemeinsame Heimat Europa und die ganze

Welt, die ganze Menschheit zu lieben, den Begriff Vaterland nicht feindselig, sondern in der Verbundenheit mit den anderen Vaterländern darzustellen. (Zweig, 1998, p. 43)

Nestas linhas lemos o que será uma marca na situação de exílio de Stefan Zweig, um novo conceito de “Heimat” e “Vaterland”. O termo pátria ou terra natal para ele não está restrito a um país geograficamente demarcado e que se apresenta em oposição a outro país, mas que está ligado a outro país por um sentimento de solidariedade, uma mentalidade que coloca no centro o amor à humanidade e a seus valores. Em sua autobiografia, Zweig declara nunca esquecer as palavras de um exilado russo: “Antigamente o homem tinha só corpo e alma. Hoje também precisa de um passaporte, ou nem é tratado como homem” (Zweig, 1999, p. 488)<sup>25</sup>. Ter uma pátria significava ter o direito de ser tratado como ser humano, ter a liberdade.

Zweig, com sua mentalidade cosmopolita e humanista, sonhava com um mundo em que não fosse necessário estar preso a uma pátria, a um país, pois foi assim que se sentiu durante a Primeira Guerra Mundial: preso em sua própria Heimat [pátria].

Restava só uma coisa: recolher-se em si mesmo e calar enquanto os outros deliravam e se debatiam. Não foi fácil. Pois não é tão duro viver no exílio – e conheci isso bastante – quanto estar isolado em seu próprio país. (Zweig, 1999, p. 285)

O termo Heimat, para Stefan Zweig, está sempre interligado com o direito de ser reconhecido e tratado como um ser humano, com o direito à liberdade e mesmo para ele, um “Citoyen du monde”, perder a pátria, o passaporte naquele momento de sua vida, aos 58 anos de idade, significou perder a liberdade.

Não me adiantou ter educado o coração em quase meio século para que pulsasse como o de um cidadão do mundo, “citoyen du monde”. Não: no dia em que perdi meu passaporte descobri, aos cinquenta e oito anos, que com a pátria perde-se muito mais do que um pedaço de terra e as fronteiras. (Zweig, 1999, p. 491)

Ao finalizar seu ensaio “Die moralische Entgiftung Europas”, Zweig impõe à arte e aos artistas a tarefa de dar exemplo à nova geração: o reconhecimento e o significado do trabalho intelectual, artístico está acima de línguas, países ou nações. A arte é um exemplo de união possível entre os povos.

---

<sup>24</sup> Tradução própria

<sup>25</sup> „Früher hatte der Mensch nur einen Körper und eine Seele. Heute braucht er noch einen Paß dazu, sonst wird er nicht wie ein Mensch behandelt.“ (Zweig, 1998, p. 463)

Nós precisamos, nós escritores, artistas, músicos, nós pessoas intelectuais todas, dar o exemplo à juventude, de que cada trabalho intelectual em cada país significa simultaneamente camaradagem para com correligionários e para com todos que da mesma forma se esforçam em todos os países e nações e que nosso sentimento de admiração diante de cada trabalho não deve parar perante a língua e as fronteiras como diante de uma porta fechada.

Wir müssen, wir Schriftsteller, Künstler, Musiker, wir geistigen Menschen alle, der Jugend ein Beispiel geben, daß jede geistige Leistung in jedem Lande zugleich Kameradschaft mit Gleichgesinnten und allen Gleichbestrebten aller Länder und Nationen bedeutet und daß unser Gefühl der Bewunderung für jede Leistung nicht haltmachen darf an Sprachen und Grenzen wie an verschlossenen Türen. (Zweig, 1998, p. 56)

O exílio em um país com outra língua e outra cultura é para o exilado um confronto com tudo o que lhe é estranho. Os autores, especialmente eles, cujo objeto de trabalho é a língua, e que durante os anos 30 foram obrigados a fugir da Europa e com isso perderam seu público, seus editores e a própria língua materna, vivenciaram o exílio de diferentes maneiras. O processo de aculturação, termo utilizado nos Estados Unidos para determinar o processo de adaptação social e cultural ao novo meio<sup>26</sup>, engloba desde a adaptação física, ao clima diferente, alimentação, condições de trabalho e sustento, até a adaptação social, aos valores da sociedade, à nova língua, à religião aos novos amigos e a adaptação subjetiva, a identificação do ser humano com a realidade que o cerca.

Stefan Zweig confrontou-se com o estranho muito antes do exílio. Em sua autobiografia *O mundo que eu vi* descreve o sentimento de solidão extrema [äußerste Einsamkeit] com o qual se confrontou na sua primeira viagem aos Estados Unidos em 1912, sentimento que desapareceu por um breve momento quando se deparou com um de seus livros na vitrine de uma livraria.

Algo do meu eu que vagava por aquelas ruas estranhas, desconhecido e aparentemente sem sentido, ignorado de todos, sem a atenção de ninguém, já estivera ali antes de mim; ...Por um momento a sensação de abandono desapareceu,... (Zweig, 1999, p. 233)

Este episódio, mesmo que ainda décadas anterior ao exílio, revela outro aspecto especial na situação de exílio de Stefan Zweig: ele denuncia um profundo sentimento de solidão e isolamento e perda da liberdade por parte do autor, ao

---

<sup>26</sup> Mühlen, 1988, p. 52

mesmo tempo que a consciência e segurança de ser conhecido em todo o mundo, através de seu trabalho como escritor, amenizam estes sentimentos.

A segunda vez que Zweig se deparou com este mesmo sentimento de abandono e isolamento foi durante a Primeira Guerra Mundial, quando perdeu a liberdade de viajar pela Europa e viu em cada um de seus amigos no exterior o inimigo contra o qual a sua nação lutava. Desde o início foi-lhe impossível ver claramente quem era o inimigo de seu país e em muito pouco tempo a guerra que entusiasmou o povo, como lemos em suas descrições no diário, perdeu para ele o sentido. Aí ele identificou o verdadeiro inimigo: a própria guerra. O período da Primeira Guerra foi um marco na vida literária de Zweig. Donald Prater compreende esta fase como uma transformação: do inexperiente, sonhador, diletante jovem vienense do Fin de Siècle autor de *Silbernen Saiten* e *Frühen Kränze* Zweig se transformou num autor profissional, renunciou à poesia em favor de ensaios, novelas e biografias<sup>27</sup>. Assim também podemos compreender o drama *Jeremias* escrito em 1917 como um marco em sua obra. *Jeremias* é um drama escrito conscientemente contra o seu próprio tempo e, assim sendo, Zweig não tinha nenhuma esperança de publicá-lo na Áustria ou na Alemanha em guerra ou de estreá-lo no teatro. Foi então que Zweig descobriu a Suíça, para onde imigrou em 1917 para acompanhar ensaios do drama que estreou em Zurique no dia 27 de fevereiro de 1918. Zweig permaneceu na Suíça até 1919. Podemos considerar estes dois anos na Suíça a primeira experiência de exílio de Zweig, com a vantagem de estar ainda na Europa e num país que tem o alemão como língua oficial, entre outras.

### 2.3.1. O despertar do profeta

Knut Beck escreve no comentário sobre *Brasil: país do futuro* que Zweig já em 1936 ao falar de sua obra comentava sentir “como uma obrigação moral escrever em apenas uma direção, naquela que ajuda a sua época a se desenvolver positivamente: através da elucidação do passado e da advertência ao presente, pois

---

<sup>27</sup> Prater in: DURZAK, Manfred. *Die deutsche Exilliteratur 1933- 1945*. Stuttgart: Reclam, 1973.

acredita que todo esforço que promove e aprofunda a compreensão mútua entre os povos e as Nações é valioso.<sup>28</sup>

Esta declaração do autor, como apresentada por Beck, confirma sua convicção de que sua obra manteria um objetivo único, mesmo se desdobrando em diversos gêneros e temáticas.

*Jeremias*, escrito originalmente em 1917, sob as fortes impressões da I Guerra Mundial, é a primeira obra escrita nesta direção, como Zweig mesmo analisa em sua autobiografia.

Hoje eu sei: sem tudo aquilo que sofri aquela vez na guerra, por empatia ou por sentimento, teria permanecido o escritor que fora antes, “agradavelmente comovido”, como se diz na música, mas jamais atingido, tocado, abalado até as entranhas. (Zweig, 1999, p. 304)

O drama *Jeremias* foi escrito a partir da experiência da guerra e em defesa da paz. No drama o profeta bíblico Jeremias anuncia em vão suas visões da destruição de Jerusalém, lutando contra o desejo de guerra do povo, contra os falsos heróis, que comandam a guerra, mas põem em sua frente, exposto à violência, o povo, contra os profetas otimistas, que com suas promessas de vitória prolongam a violência durante anos. Jeremias é visto pelo povo como um fraco por defender a paz, porém, depois da guerra, no momento da prisão e do exílio é elevado a guia e salvador espiritual. Na obra, o autor realiza através da voz anônima da multidão a histeria e cegueira coletiva do povo que se deixa dominar pelo discurso demagógico de seus falsos heróis.

Versáteis são vossos corações e mais débeis que um caniço. Aos que gritam agora paz, ouvi-los clamar pela guerra;... Ai povo! Duplicidade há em tua alma, e qualquer vento muda teu parecer. (Zweig, 1943, p. 218)

Na perigosa oscilação da massa entre a guerra e a paz, está também o perigo de lutar sozinho em favor da paz. O autor de *Jeremias* descobriu, através da experiência da guerra, que a história não é conduzida por algumas pessoas, mas pela ação coletiva, muitas vezes incentivada de forma irracional.

Durante o exílio e a Segunda Guerra Mundial, Zweig analisa o drama *Jeremias* em sua autobiografia, não como um drama pacifista, mas um drama que revela a história de seu povo. O povo de Jerusalém - que mesmo depois da derrota,

---

<sup>28</sup> “...moralische Pflicht empfunden, nur noch in einer Richtung zu schreiben, nämlich derjenigen, die unserer Zeit hilft, sich positiv weiterzuentwickeln: durch die Verdeutlichung des Vergangenen, durch Mahnung an die Gegenwart – denn ich glaube, daß allein die Anstrengung als wertvoll gelten kann, welche die Einigkeit unter den Menschen fördert und das gegenseitige Verständnis zwischen den Völkern und Nationen vertieft.” (Beck in: Zweig, 1997, p. 299)

da prisão e diante do exílio encontra forças, uma força oculta que o torna superior ao sofrimento da guerra perdida para seguir feliz o seu destino - representa o destino do povo Judeu durante gerações. Assim estende-se a profecia de Jeremias até a década vindoura, em relação ao surgimento da obra, o destino de sofrimento do povo de Jerusalém se realizará uma década mais tarde numa nova geração dominada pelo discurso de um novo herói.

Mas, inconscientemente, escolhendo um tema bíblico, eu tocara algo que até ali não havia utilizado: a comunhão, obscuramente fundada no sangue ou na tradição, com o destino judaico. Não era esse o meu povo, o que sempre e sempre fora vencido por todos os povos, mas graças a uma força misteriosa sempre sobrevivera a eles – aquela força que pela vontade transforma a derrota e sempre, sempre a supera? (Zweig, 1999, p. 304)

O drama *Jeremias* torna-se assim uma chave para a leitura da obra de Zweig, após a Primeira Guerra além de ser um código para a compreensão das atitudes do autor a partir daí. Somente neste contexto compreendemos por que Zweig voltou espontaneamente para a Áustria após a guerra, apesar de todas as dificuldades de reconstruir o país, as necessidades e privações a que o povo foi exposto, como relata Friderike Zweig em sua biografia. Com *Jeremias*, Zweig declara ter pela primeira vez o sentimento de ao mesmo tempo estar falando a partir de si mesmo e de seu tempo: “Agora pela primeira vez eu tinha a sensação de falar por mim mesmo e pelo meu tempo.” (Zweig, 1999, p. 304)<sup>29</sup>.

Após a Primeira Guerra a obra de Zweig se desenvolveu em duas direções: a novelística, com obras psicológicas, em que o autor mostrará sua paixão pelos segredos e abismos da alma humana, desvendando-os com dedicação de um detetive; e a ensaística e biográfica, com obras literárias construídas a partir de momentos históricos com seu grande sucesso *Momentos decisivos da humanidade* [*Sternstunden der Menschheit*] e de personagens históricas como o *Três mestres* [*Drei Meister*], que contém ensaios sobre Balzac, Dickens e Dostoiévski editado em 1920.

Nos anos de 1922 e 1927 foram editadas duas coletâneas de suas novelas que o consagraram como novelista: *Amok – Novelas de uma paixão* [*Amok – Novellen einer Leidenschaft*] e *Confusão de sentimentos* [*Verwirrung der Gefühle*], respectivamente, esta última contendo o grande sucesso *Vinte e quatro horas na*

---

<sup>29</sup> “Jetzt zum erstenmal hatte, ich da Gefühl, gleichzeitig aus mir selbst zu sprechen und aus der Zeit.” (Zweig, 1998, p. 289)



*vida de uma mulher*. Novela que, ao lado de *Xadrez*, escrita anos depois no exílio, tornou-se exemplar do próprio gênero. Nela uma senhora - a protagonista - relata em forma de um sofrido monólogo a um quase desconhecido, o narrador-personagem, um dia acontecido havia mais de trinta anos, que mudou sua vida, ao romper com todos os outros dias que o antecederam. Nesse dia, se entregara a um jovem desconhecido, inadvertidamente, sem pensar no passado ou na família. Esse jovem viciado em jogos de azar, seria capaz de pôr fim à vida em decorrência do vício. A confissão, trinta anos depois, alivia a angústia e a culpa que havia carregado durante todos estes anos devido a sua insensatez. O narrador é nesta, como em outras novelas de Zweig, uma pessoa que prepara o ambiente, introduzindo a situação e as personagens, para depois expor a seqüência de acontecimentos em torno da qual se desenvolve o drama e se concentram as atenções do leitor e do narrador.

Em seus ensaios e biografias Zweig procura “mostrar o heróico não nos campos de batalha, mas em uma simples alma humana, heroísmo de uma convicção... aquele heroísmo, enfim, que não serve com sua vontade a uma única nação, mas à humanidade inteira.”<sup>30</sup> Encontramos como protagonistas Joseph Fouché em *Joseph Fouché – retrato de um homem político*, secretário da segurança francês, sem escrúpulos, capaz de sobreviver a qualquer mudança de regime político, ou o fanático Calvin em *Castellio contra Calvino: uma consciência contra a violência*, capaz de qualquer violência. Por outro lado encontramos grandes poetas e pensadores no papel de protagonistas, como Erasmus von Rotterdam, personagem que reflete a própria posição apolítica de Zweig. Stefan Zweig toma também como tarefa falar por aqueles que não são ouvidos. Assim como Jeremias, também Erasmus e Castellio são uma análise das tendências caóticas e violentas de sua época, às quais as personagens procuram se opor. *Momentos decisivos da humanidade* faz presentes os curtos e raros momentos da razão e da reconciliação do ser humano na história.

Muito nas obras de Zweig corresponde às idéias e a sua vida de cosmopolita. Obras como a biografia de Verhaeren, o capítulo sobre Dostoiévski em *Momentos decisivos da humanidade*, a biografia de Maria Stuart, assim como obras escritas no exílio, *Brasil: país do futuro* e *Américo: uma comédia de erros na história*, correspondem a viagens do autor pelo mundo.

---

<sup>30</sup> Zweig, Stefan. *A marcha do tempo*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1943.

Donald Prater, no ensaio sobre Zweig no exílio<sup>31</sup>, afirma que é possível reconhecer um grande esforço do autor para não modificar sua obra durante o exílio, de continuar sendo o mesmo escritor da época entre-guerras. Zweig via sua obra como um todo, um esforço para colaborar com o desenvolvimento positivo da humanidade e de sua época, como lemos na introdução da coletânea de ensaios editada sob o título *Encontros com homens, livros e países*: “No meu pensar a obra de um autor consciencioso deve corporificar uma unidade e não apenas simulá-la pela pressão entre duas capas”. (Zweig, 1943a, p. V)

O esforço de manter a unidade da sua obra revela-se principalmente nos temas e personagens escolhidas.

A partir do que conhecemos de Zweig, de seus ideais humanistas e pacifistas, de sua procura pela liberdade pessoal, podemos compreender claramente por que já em 1933 deixou espontaneamente a Áustria e escolheu Londres como sua nova Heimat. Lemos em sua biografia:

Ali o povo não estava perturbado, ali reinava uma alta medida de direito e decência na vida pública, muito mais do que nos nossos países desmoralizados pelo grande logro da inflação. As pessoas viviam mais calmas, mais contentes, cuidando mais de seu jardim e de suas pequenas atividades prediletas do que dos vizinhos. Ali podia-se respirar, pensar e refletir. (Zweig, 1999, p. 454)

Somente neste contexto, somente dispondo da liberdade, era para ele possível escrever sobre ela. Em Londres encontrou então motivação para iniciar um novo trabalho, a biografia *Maria Stuart* editada em 1935 pela Editora Reichner em Viena. Nesta mesma linha histórico-biográfica, Zweig escreveu nos anos seguintes *Castellio contra Calvino: uma consciência contra a violência* em que se posiciona claramente contra o novo regime de governo surgido na Europa e contra qualquer ditadura.

“Precisamente quando já sentimos a liberdade como um hábito e já não como a mais sagrada conquista, do incógnito do mundo dos instintos nasce uma vontade misteriosa de violentá-la. Sempre, quando a humanidade, demasiada, longa e tranqüilamente, frui a paz, lhe sobrevém a perigosa curiosidade do desvario da força e do desejo criminoso de guerrear. A fim de continuar a propelar para seu objeto insondável, a história de tempos a

---

<sup>31</sup> Prater in: WALTER, Hans-Albert. **Deutsche Exilliteratur 1933-1950**. Band 2, Stuttgart: Metzler, 1984.

tempos ocasiona-nos retrocessos incompreensíveis e, assim como numa maré alta ruem os mais firmes diques e molhes, desmoronam então as muralhas do direito por nós herdadas;...” (Zweig, 1943f, p. 271)

Pergunto agora: O que lemos nessas linhas senão uma continuidade da temática desenvolvida no drama *Jeremias*? Há claramente uma progressão no pensamento desenvolvido naquela obra e nesta. Em *Jeremias* está apresentada a luta de um herói profeta pela paz contrariando o seu povo que clama pela guerra acreditando em falsas promessas. Na voz do povo, dentro desta obra fictícia, identificamos a “misteriosa vontade de violentar a paz e a liberdade”, da qual o autor fala no parágrafo citado acima. Em *Castellio contra Calvino*, o autor retoma esta mesma temática, identifica agora não na voz fictícia de um povo, mas na humanidade e sua história esta mesma “vontade de violentar a paz e a liberdade”. A luta de Jeremias contra a guerra é comparável com a luta constante da humanidade pela paz e pela liberdade como apresentada em *Castellio contra Calvino*.

A seguir, em 1938, é editado *Fernão de Magalhães: o homem e seu feito*, mais uma obra iniciada durante uma das viagens, e como Zweig mesmo escreve “produto de um sentimento um pouco inusitado, mas muito intenso: a vergonha.”<sup>32</sup> A vergonha de sentir-se insatisfeito com a sua época, que, se comparada com épocas passadas, oferecia-lhe muito melhores condições de vida. A obra Zweig a escreveu com grande fidelidade aos documentos e materiais que tinha à disposição. Este trabalho o levou a conhecer mais um país da Europa: Portugal. Ao escrever esta obra, Zweig relata ter sido invadido pela “sensação de narrar coisas ideadas, um dos grandes sonhos anelantes, dos sagrados contos da humanidade”<sup>33</sup>. Esta mesma sensação nos invade ao lermos a obra e ressoa também ao lermos *Brasil: país do futuro*, pois é notório que o Brasil já nas décadas de 30 e 40 era um país com grandes dificuldades econômicas e sociais, problemas que não transparecem devidamente na obra de Zweig sobre o Brasil.

Sua última obra histórico-biográfica concluída foi *Américo: uma comédia de erros na história*. Esse trabalho, quase científico<sup>34</sup>, foi mais uma vez impulsionado por suas viagens, entre 1933 e 1942 Zweig esteve 12 meses nos EUA. Aqui no Brasil, o autor ainda iniciou uma biografia de Montaigne que permaneceu inacabada, assim como o seu trabalho sobre Balzac, iniciado em Londres.

---

<sup>32</sup> ZWEIG, Stefan. **Fernão de Magalhães**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1943e. p. 9

<sup>33</sup> idem, p. 12

<sup>34</sup> KESTEN, Hermann (Hrsg.) **Briefe Europäische Autoren 1933-1940**. München: Kurt beck, 1964.

Nos últimos anos, 1940 e 1941, Zweig dedicou-se intensivamente a sua autobiografia *O mundo que eu vi*. Nela o autor não procura elaborar uma imagem própria, mas a imagem de uma geração única, que viveu guerra e paz, mas viveu intensamente.

...o tempo fornece as imagens, eu apenas acrescento as palavras, e na verdade não estarei contando tanto o meu destino quanto o de uma geração – a nossa geração daquele tempo, onerada como poucas com fatalidade no curso da história. (Zweig, 1999, p. 7)

Na autobiografia, como em outros ensaios e em cartas, identificamos sempre a idéia de sua geração ser uma geração do passado, sem futuro e sem forças, velha demais para recomeçar e reconstruir uma Europa pela segunda vez destruída pela guerra. Esse pessimismo é fruto de uma visão da história da humanidade expressa em *Castellio contra Calvino*.

Do mesmo modo que um músculo não pode permanecer ininterruptamente em contração máxima, do mesmo modo que uma paixão não pode persistir constantemente em incandescência, também as ditaduras espirituais nunca conseguem conservar de modo permanente seu radicalismo intransigente: na maior parte dos casos é apenas uma geração que é obrigada a sofrer penosamente sua grande pressão. (Zweig, 1943f, p. 265)

A sua fora a geração escolhida para viver a grande pressão do nazismo. Na tradução de versos de Camões enviada por Zweig aos amigos na virada do ano de 1941 para 1942 também transparece a atmosfera sombria que o envolvia.

“Weh, wieviel Not und Fährnis auf dem Meere,  
Wie nah der Tod in tausendfalt Gestalten!  
Auf Erden, wieviel Krieg! Wieviel der Ehre  
Verhaßt Geschäft! Ach daß nur eine Falte  
Des Weltballs für den Menschen sicher wäre  
Sein bißchen Dasein friedlich durchzuhalten,  
indes die Himmel wetteifern im Sturm,  
Und gegen wen? Den ärmsten Erdenwurm!”

No mar, tanta tormenta e tanto dano,  
Tantas vezes a morte apercebida;  
Na terra, tanta guerra, tanto engano,  
Tanta necessidade aborrecida!  
Onde pode acolher-se um fraco humano,  
Onde terá segura a curta vida,  
Que não se arme e indigne o céu sereno  
Contra um bicho da terra tão pequeno?

Zweig procurou durante o exílio acalmar o próprio pessimismo à medida que encontrava sentido em um novo trabalho. Percebemos em sua obra uma mudança ocorrida entre a época da Primeira Guerra Mundial, quando através de *Jeremias*

revelou-se um pacifista apaixonado e descobriu a palavra como arma para lutar por seus ideais, e o autor ponderado e pessimista que se revelou na época da Segunda Guerra; ponderado, pelo fato de sempre procurar manter uma distância da política, do público que exigia um posicionamento. Esta atitude, é claro, foi também influenciada pela situação de exílio. O primeiro empecilho, está claro, foi a língua (o inglês nunca se tornou sua língua de trabalho) e depois o fato de não ter mais o editor com quem sempre trabalhou, além, é claro, de estar afastado de seu público e das expectativas dele. O fato de ter conhecido a guerra e seus horrores em tempos passados também influenciou sua visão pessimista do mundo. Escrever continuou até o fim o melhor antídoto para seu “fígado negro”, como ele denomina seu pessimismo.

Contudo, se Zweig foi criticado em épocas passadas por não atacar claramente em suas obras o nacional-socialismo e sempre procurar distância da política, escolhendo temas históricos e literários, apesar de sofrer como outros autores a perseguição impiedosa dos nazistas, temos que considerar estas críticas injustas ao lermos seus ensaios reunidos no volume *Marcha do tempo*. O volume contém ensaios como o escrito para a Rádio de Paris em 1940, *Para os que não podem falar*, em que afirma:

Em nossos dias, a agressão e a supressão de todos os direitos são praticados em escala aterradora a ponto de nos ser extremamente difícil fazer uma idéia de como uma zona de silêncio tão vasta e tão impenetrável se tenha estabelecido na Europa Central... Bem sabeis como se iniciou esta tragédia; foi a implantação do nacional-socialismo na Alemanha, cuja palavra de ordem desde o primeiro dia foi: sufocar. (Zweig, 1943c, p. 251)

Em curtos momentos como esse reconhecemos ainda o jovem pacifista e humanista apaixonado de épocas passadas. Porém, em nenhuma obra, esses ideais estão melhor realizados do que em seu ensaio *Brasil: país do futuro*.

### 2.3.2 - O último refúgio

O Brasil, tal como percebido por Zweig, é a prova de que a liberdade e a paz são possíveis, apesar das diferenças de classe, raça e religião. Uma esperança para uma geração europeia destruída pela intolerância racial. Na introdução da obra Zweig escreve:

E hoje, que o governo é considerado como ditadura, há aqui mais liberdade e mais satisfação individual do que na maior parte dos nossos países europeus. Por isso na existência do Brasil, cuja vontade está dirigida unicamente para o desenvolvimento pacífico, repousa uma das nossas melhores esperanças de uma futura civilização e pacificação de nosso mundo devastado pelo ódio e pela loucura. (Zweig, 1981, p. 18)

Izabela Maria Furtado Kestler no estudo *Die Exilliteratur und das Exil der deutschsprachigen Schriftsteller und Publizisten in Brasilien* afirma que „em nenhum outro país os escritores exilados escreveram tanto sobre o país de exílio e as impressões da permanência neles como ocorreu no Brasil.“<sup>35</sup>

No caso de Stefan Zweig, em cujo trabalho já identificamos, mesmo antes do exílio, a característica de escrever sobre a história ou sobre personagens históricas dos países que visitou, o fato de escrever sobre o Brasil não deveria causar surpresa, isso aconteceu pela forma como o fez: *Brasil: país do futuro* é sua única obra a ter como objeto de análise um país e não um fato ou uma personagem. A escolha do tema desta obra é explicável pelo fascínio que o Brasil exerceu sobre o autor.

Stefan Zweig, como vimos nos dados biográficos no primeiro capítulo, veio ao Brasil em três oportunidades, a primeira em 1936, convidado por seu editor brasileiro e pelo governo do país; a segunda em 1940 com a intenção de coletar mais impressões sobre o país para transformar o ensaio *Pequena viagem ao Brasil* em livro quando recebeu também o visto permanente. Em 1941, após alguns meses nos Estados Unidos, o casal Zweig retorna ao Brasil com a intenção de aqui se estabelecer. Ao despedir-se do Brasil em sua primeira viagem, o autor declara em seu discurso que:

O Brasil sempre foi para mim um país mágico. Em criança, tinha orgulho de colecionar e colar em meu álbum os bonitos selos postais; quando rapaz, lia com entusiasmo as maravilhas sobre o rio Amazonas, e já adulto, sempre ouvia coisas admiráveis sobre a beleza desta cidade, sobre vossa cultura especial e sobre a originalidade de vosso país... (Zweig, 1943a, p. 141)

No discurso de agradecimento, reconhecemos o esforço de Zweig de integrar o Brasil à história de sua vida e ao conjunto de sua obra escrita. Já em sua primeira viagem, Zweig encantou-se com o colorido da natureza e principalmente com o povo, sua cultura e forma simples de viver, com a mistura de raças e a forma

pacífica de convivência destas diferentes raças, como declara mais tarde em *Brasil: país do futuro*.

O Brasil, pela sua estrutura etnológica, se tivesse aceito o delírio europeu de nacionalidade e de raças, seria o país mais desunido, menos pacífico e mais intranquilo do mundo....com a maior admiração verifica-se que todas essas raças, que já pela cor evidentemente se distinguem umas das outras, vivem em perfeito acordo entre si e, apesar de sua origem diferente, porfiam apenas no empenho de anular as diversidades de outrora, a fim de o mais completamente se tornarem brasileiros, constituindo nação nova e homogênea. (Zweig, 1981, p. 13-14)

Da primeira viagem em 1936 resultou o ensaio “Pequena viagem ao Brasil”, escrito em 9 partes, sendo a primeira intitulada “O Brasil: primeiro um curso de repetição para o europeu”, ali encontramos um texto informativo para a atualização dos europeus que, segundo Zweig, conhecem muito pouco o Brasil. Na última, temos uma mensagem de despedida do autor. As partes restantes são imagens da viagem realizada (Passeio através e São Paulo, Visita ao café, Rio e Janeiro: entrada).

Este pequeno ensaio é o cerne da monografia sobre o Brasil redigida em 1940-1941. Já em 1937 o autor escreve para o editor brasileiro Abrahão Koogan sobre a intenção de ampliar este ensaio, para que possa ser editado em forma de livro. Assim percebemos que *Brasil: país do futuro* foi uma obra planejada com antecedência e que não surgiu como mera retribuição pelo visto de permanência concedido pelo governo brasileiro em 1940, ou como propaganda encomendada pelo governo Vargas, segundo críticas de alguns jornalistas e publicistas na época de lançamento da obra e sustentadas até hoje por autores como Alberto Dines em certos trechos de sua obra *Morte no paraíso. A tragédia de Stefan Zweig* e em suas declarações no documentário de Sílvio Back “*Stefan Zweig: morte em cena*”.

Do ensaio “Pequena viagem ao Brasil”, Zweig conservou sem modificações duas partes em *Brasil: país do futuro*: “Arte dos contrastes” e “Visita ao café”. Todas as outras partes foram modificadas e ampliadas. Do pequeno ensaio, quase um guia de viagem, surgiu então uma análise da história, economia e da civilização brasileira.

A obra ampliada – *Brasil: país do futuro* - está dividida em sete capítulos, sendo que no primeiro o autor revisita a história do Brasil, procurando nela uma forma de

---

<sup>35</sup> „In kaum einem anderen Exilland haben sich Exilschriftsteller so häufig mit dem Exilland oder mit dem Eindrücken vom Aufenthalt in diesem Land beschäftigt.“ (Kestler, 1992, p. 11)

compreender a convivência pacífica das diferentes raças e culturas que formam o “novo elemento desconhecido em suas energias e qualidades: o brasileiro.”<sup>36</sup>

Do passado, Zweig relata desde a vinda da primeira frota de portugueses à vinda de imigrantes e conquistadores de vários países europeus durante o primeiro século, passando pela tentativa dos Jesuítas de organizar esta nova civilização em formação, pela escravidão e os diferentes governos, até a proclamação da República. A seguir, lança um olhar para o futuro, vendo no Brasil “um país que há mais de cem anos não dilata suas fronteiras e entende-se bondosamente com todos os seus vizinhos; tem dirigido exclusivamente para dentro as suas forças sempre crescentes” (Zweig, 1981, p. 65)

O segundo capítulo da obra está dedicado à economia do Brasil, que sofre constantes transformações. O autor descreve a economia brasileira em fases. Cada fase tem o nome de um novo produto: açúcar, ouro, café, borracha, algodão ou madeira, relacionando também os diferentes produtos ao desenvolvimento das diferentes regiões do imenso país. O ouro trouxe o desenvolvimento a Minas Gerais, o ciclo da borracha a Manaus, o café a São Paulo, o açúcar à Bahia. O ciclo do ouro é, segundo o autor, tão dramático que pode ser apresentado em forma de um drama, dividido em atos. Nesse momento, o ensaio objetivo sobre o Brasil mantém referências claras à produção literária e artística do autor. A própria forma alude às preocupações do autor com a construção do texto, com a sua produção, um elemento constitutivo da obra como “espaço autobiográfico”, que vem a integrar esta obra ao conjunto da produção do autor.

A civilização constitui o título do terceiro capítulo da obra, em que o autor analisa o tipo humano brasileiro, fruto da mistura de raças. Zweig identifica as seguintes características:

O que do ponto de vista físico e psíquico caracteriza o brasileiro é sobretudo ser ele de compleição mais delicada...Igualmente falta em seu psiquismo toda a brutalidade, violência e veemência, tudo o que é grosseiro, presunçoso e arrogante, o que é percebido como uma verdadeira bênção quando se observa milhares de vezes no país. O brasileiro é um indivíduo calmo, pensativo e sentimental,... (Zweig, 1981, p. 119)

O autor destaca a forma acolhedora de o brasileiro receber os estrangeiros, a simpatia e alegria dos pobres que vivem nas favelas; também a falta de cobiça é

---

<sup>36</sup> Zweig, Stefan. **Brasil: país do futuro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p.51.



uma virtude desses brasileiros. Todavia ele identifica também uma classe média em formação, que vive de maneira simples, silenciosa, e a classe antiga, aristocrática, que conservou durante muito tempo a dependência dos países europeus. Nesta sociedade, o desenvolvimento da poesia e da literatura parecem difíceis, conforme a análise de Zweig. Faltariam aos poetas e escritores o público nacional. As grandes massas não tinham acesso à educação e assim não podiam ler. Na literatura, Zweig destaca dois autores: Machado de Assis e Euclides da Cunha. Ao finalizar este capítulo, mais uma vez o autor ressalta o crescimento dos últimos anos, também na área cultural e científica apontando para o futuro do país.

Porque neste país há espaço em torno dos indivíduos, uns não acotovelam sofregamente os outros; porque aqui há futuro, a atmosfera é mais tranqüila e o indivíduo está menos aflito e excitado. (Zweig, 1981, p.140)

Os quatro capítulos seguintes “Rio de Janeiro”, “São Paulo”, “Minas Gerais” e “O vôo sobre o Norte” são impressões de viagem, imagens que o autor captou das cidades e do povo. A cidade do Rio de Janeiro é descrita como cidade de contrastes, o que a torna especialmente interessante.

Interessante como um ensaio, geralmente citado como um livro de viagem escrito há mais de meio século, a obra mantém-se atual apesar de muitos dados estarem ultrapassados. A obra de Zweig não é apenas um livro informativo, nem um simples relato de viagem. Também não podemos condenar o autor por manter distantes nessa obra a questão social e política, como, por exemplo, a escravidão, um dos fatos mais negativos presentes na história do Brasil. Estas questões estão presentes na obra, a diferença de classes está claramente exposta, o autor apenas as tratou sob um novo foco, uma outra ênfase, pois para ele naquele momento o mais importante era ver realizada neste país tão repleto de diferenças a paz e a liberdade individual, valores maiores para o humanista exilado.

E é mais uma vez com o objetivo de mostrar para a sua época um exemplo, a fim de ajudá-la a se desenvolver positivamente, que Zweig escolheu o Brasil como objeto de trabalho. No momento em que aceitamos mais esta obra do autor como um esforço de incentivar a união da humanidade e a compreensão mútua entre povos, nações e raças é que passamos a compreendê-la como uma parte do todo, formado pelas suas obras a partir da Primeira Guerra Mundial.

Destacamos até o momento as obras histórico-biográficas redigidas no exílio, contudo Zweig não deixou de escrever ficção nesta fase de sua vida. Em 1939 foi editado seu único romance *Coração Inquieto*, uma grande novela, como o

denominam muitos críticos, por apresentar algumas semelhanças com as novelas do autor, como a introdução no estilo “Rahmennovelle” [novela em abismo], em que o autor elege a personagem principal para eu-narrador. O enredo desenrola-se na Áustria antiga, de antes da Primeira Guerra, no casarão da distinta família Kekesfalva, de origem aristocrática e destruída pela morte da mãe e pela paralisia inexplicável da única filha. O herói, o tenente Hofmiller, aparentemente um austríaco simpático, educado e gentil, que se esforça para ser um homem bom, revela-se depressivo e instável. Por uma desatenção, o tenente convida a filha parálitica da família Kekesfalva para dançar. Para retratar-se perante a família, o moço passa a visitar regularmente Edith e sua compaixão é por ela compreendida equivocadamente como amor. É a compaixão que leva o tenente Hofmiller a ficar noivo de Edith, porém o sentimento que tem por ela é frágil e fraco, pois perante os amigos o jovem nega qualquer envolvimento com a jovem, que ao descobrir a verdade comete o suicídio saltando da torre da casa. Para esquecer esses fatos passados, o tenente entrega-se à guerra com valentia e torna-se um herói, um falso herói, cujo heroísmo é fruto do medo e da culpa. Como tema central desse romance, revela-se a compaixão que, no exemplo de Hofmiller, é um sentimento débil e o leva à tentativa de distanciar-se da desgraça de Edith. A fraqueza do herói se opõe ao sentimento forte e verdadeiro de compaixão existente na personagem Dr. Condor, o médico da família, que mesmo sem poder ajudar seus pacientes dá a eles esperanças para continuar vivendo.

No romance redigido de forma realista, tornam-se visíveis alguns símbolos que podem ser interpretados a partir da situação de exílio do autor. A imagem de Edith, personagem parálitica, é a própria imagem da Áustria, auto-destruindo-se, ou ainda uma imagem a representar os exilados, de certa forma, também paráliticos pela perda de sua “Heimat”, para quem, assim como para a personagem, o salto para a morte significa a libertação.

O segundo romance, *Clarissa*, escrito no exílio, “uma espécie de romance austríaco”<sup>37</sup>, permaneceu inacabado, sendo editado apenas em 1990 e organizado pelo editor Knut Beck.

Durante o exílio, Zweig também não deixou de escrever novelas. Em 1937 foi publicada *Der begrabene Leuchter* e quatro anos mais tarde, no Brasil e na América do Norte, o autor escreveu *Dívida tardiamente paga* [*Die spät bezahlte Schuld*],

---

<sup>37</sup> KESTEN, Hermann (Hrsg.) **Briefe Europäische Autoren 1933-1940**. München: Kurt Beck, 1964.

*Seria ele? [War es er?]* e *Xadrez [Schachnovelle]*, finalizada em 1942, esta última a mais impressionante, pois é, entre todas as novelas de Zweig, a que tem maior relação com o exílio. As três novelas são denominadas por Donald Prater no estudo *Deutschsprachige Exilliteratur* como „Brotarbeit“ [ganha-pão], escritas de forma banal e superficial: “Isto tudo, porém antes figura banal e superficial e mantém-se distante do apaixonado das antigas novelas.”<sup>38</sup>

Não podemos concordar com essa posição, após uma leitura atenta de *Xadrez*: a novela é um dos melhores exemplos do gênero e de grande valor literário. Além de manter as características básicas do gênero, um relato de um acontecimento extraordinário, estranho, contado por um narrador, que se concentra num único acontecimento ou numa seqüência de episódios que giram em torno de uma revelação única com um final em aberto; a história é contada por uma pessoa que prepara o ambiente (Rahmennovelle). De outra parte, o autor conservou características de suas outras novelas, como a temática do jogo, a revelação do caráter psicológico das personagens e a concentração do enredo num fato decisivo da vida do ser humano.

O enredo da novela está ambientado num navio a caminho de Buenos Aires. O eu-narrador descobre antes de embarcar que o campeão mundial de xadrez Mirko Czentovic está a bordo e impõem-se a tarefa de observá-lo e aproximar-se dele. O surpreendente sucesso do pobre menino, sem cultura e de inteligência limitada, no jogo o impressiona. Para atrair o jogador, o narrador arma uma estratégia: no bar do navio, senta-se com a esposa, a jogar xadrez e, como era esperado, em pouco tempo encontra outros amadores do jogo, entre eles Mc Connor, engenheiro rico, que não admite perder. Mc Connor propõe-se a pagar caro para ter o prazer de jogar com o campeão, que cede a suas ofertas em dinheiro para jogar. Surge em meio à segunda partida, praticamente perdida como a primeira, uma personagem desconhecida que, ao dar palpites no jogo de Mc Connor, surpreende o campeão com sua tática de jogo. Dr. B, nome da personagem desconhecida, surge em meio à novela e logo é colocado no centro do enredo, tomando-se a personagem principal. Esta é uma característica própria das novelas de Zweig, desviar no início a atenção

---

<sup>38</sup> „Das ganze aber wirkt eher banal und oberflächlich und steht dem Leidenschaftlichen der früheren Novellen fern.“ (p. 1089 )

do leitor para personagens secundárias.<sup>39</sup> Dr. B. é austríaco e numa longa conversa com o narrador-personagem revela sua história: advogado, que em Viena administrava bens de grandes conventos, foi preso pela Gestapo devido ao seu trabalho e mantido durante meses num quarto sem comunicação com o mundo. Como única distração para fugir do vazio em que se tornou sua vida, lia e jogava imaginariamente xadrez seguindo as instruções de um livro roubado de um casaco na sala de espera do local onde regularmente era interrogado. Depois de muito tempo dedicado a este jogo imaginário em que ele próprio era seu adversário, Dr. B. é acometido de uma espécie de febre causada pelo jogo e violentamente tenta fugir da sua prisão. Hospitalizado, permanece vários dias em coma. O médico responsável ajuda-o a se libertar e o aconselha a nunca mais jogar xadrez. Mesmo sem saber se é capaz de jogar uma partida de xadrez real, Dr. B. aceita realizar uma partida contra Mirko Czentovic e vence. Já apresentando os sintomas da febre, desafia o campeão para uma segunda partida quando o narrador, percebendo o perigo, chama-o de volta à realidade. As duas personagens, Mirko e Dr. B., como veremos em detalhes mais adiante, opõem-se: um é representante da cultura ocidental, educado em Viena, o outro um rude, sem cultura, transformado numa máquina de jogar xadrez, incapaz de pensar além do tabuleiro.

A novela é entre todas as novelas escritas por Zweig a única ambientada na época do autor, a Segunda Guerra Mundial e também única a ter como personagens imigrantes, fugitivos da Europa tomada pelos nazistas. Mas assim como em outras novelas, o narrador penetra no mundo emocional, na personalidade de cada uma das personagens, analisando-as na tentativa de compreendê-las.

O xadrez parece ter sido objeto de reflexão do autor durante muitos anos. Já no ensaio *Segredos da criação artística* de 1936, Zweig compara o ato de criação da obra de arte com o jogo de xadrez.

Criar é uma luta constante entre inconsciência e consciência. Sem esses dois elementos não é possível realizar-se o ato artístico. Ambos esses elementos básicos são indispensáveis; o artista é um escravo dessa lei de contraste da compensação criadora entre consciente e inconsciente. Dentro dessa lei, ele se acha livre. A melhor comparação para esse cativo e, ao mesmo tempo, liberdade artística é, talvez, a de um jogo de xadrez. No xadrez, dois grupos, preto e branco, defrontam-se para uma partida. Ali o jogo está limitado aos 64 campos, ao passo que a produção

---

<sup>39</sup> Outro bom exemplo deste recurso de construção da ficção é a novela *Vinte e quatro horas na vida de uma mulher*.

artística se restringe às quarenta ou cinquenta mil palavras da língua, ao prisma das cores ou à escala dos sons. Mas, da mesma forma como nos 64 campos se produzem variações inúmeras entre o preto e o branco, pois um jogo nunca é igual ao outro, o processo de produção artística também será completamente diferente em cada artista. (Zweig, 1943, p. 230)

Também em *Brasil: país do futuro*, encontramos a comparação da cidade do Rio de Janeiro com o jogo de xadrez.

Mesmo o xadrez com seus milhões de combinações, das quais nenhuma se repete, parece pobre em comparação com esse caos de variantes e cruzamentos, nos quais a natureza inesgotável aqui se compraz em quatro séculos. (Zweig, 1981, p. 116)

O jogo, além disso, também foi um dos elementos que chamou a atenção de Zweig no povo brasileiro. Em seu diário encontramos anotações sobre o jogo do bicho utilizadas depois na obra *Brasil: país do futuro*. A novela *Xadrez*, segundo cartas de Zweig para Friderike, foi impulsionada pela ocupação com um livro de xadrez, que Zweig comprou para distrair-se durante a viagem de navio ao Brasil em 1941.

Aqui estou corrigindo a autobiografia, fiz o esboço de uma pequena novela de xadrez, estimulado pelo fato de ter comprado para o isolamento um livro de xadrez e jogar diariamente as partidas dos grandes mestres.

Hier korrigiere ich viel an der Autobiografie, habe eine kleine Schachnovelle entworfen, angeregt davon, daß ich mir für Abgeschiedenheit ein Schachbuch gekauft habe und täglich die Partien der großen Meister nachspiele. (Kesten, 1964, p. 240)

O xadrez, tema de sua última obra, acompanhou o autor na vida real durante os últimos anos e, mesmo não sendo Zweig um bom jogador de xadrez, o jogo levou-o a reflexões mais profundas também, sobretudo, de caráter poético. A novela *Xadrez* é uma obra pessoal, próxima de sua época, tanto temporalmente quanto espacial e tematicamente. Sob esses aspectos pretendemos aproximar *Brasil: país do futuro* e *Xadrez*, investindo numa nova leitura dessas obras que são um produto dos últimos anos da vida do autor.

Entendemos que as obras, apesar de distanciarem-se de outras obras de Zweig pela temática abordada, fazem parte de um projeto literário que se iniciou com a Primeira Guerra Mundial e findou-se na Segunda Guerra, pela vontade consciente do autor, ao ver-se pressionado pela situação social, cultural e política de seu contexto.

*Brasil: País do futuro* é a realização de um mundo idealizado pelo humanista-autor, que se contrapõe à realidade das personagens de *Xadrez*. O vazio da prisão de Dr. B. se opõe ao colorido das cidades e do povo brasileiro, ao mesmo tempo que se assemelha ao vazio da vida dos exilados. A liberdade e a paz dos brasileiros se contrapõem ao futuro incerto de Dr. B., a todo momento capaz de se auto-destruir num vício incontrolável. O tipo brasileiro, cuja principal característica é a delicadeza contrapõe-se também à brutalidade de Mirko Czentovic, já associado pela crítica à figura de Adolf Hitler.

Considerando a obra de Zweig e os fatos histórico-biográficos, que envolveram o autor no momento do exílio no Brasil, é possível aproximar, seja por semelhanças ou por diferenças *Brasil: país do futuro* e a novela *Xadrez*. O conhecimento sobre o autor vem a ampliar nossas perspectivas em relação às suas obras e possibilita assim uma leitura diferenciada destas. Observamos assim que a obra de Stefan Zweig constitui um espaço autobiográfico e toda sua obra apresenta um efeito de realidade, uma realidade pessoal e íntima que pode ser lida tanto em sua autobiografia como em seus textos fictícios, memorialísticos ou ensaísticos. Nesse contexto, propomos uma releitura da novela *Xadrez*, relacionando-a com elementos do ensaio *Brasil: país do futuro* e também em alguns momentos com a própria biografia do autor, que nos interessa pelo papel que assume na construção da obra ficcional, onde se realiza o confronto do sujeito, agente do processo de criação da obra artística, e o mundo que o cerca, tematizado na sua obra.

### 3. “A Voz” – o estatuto do narrador

O CALDEU : Não se pode vencer o invisível. Pode-se matar os homens, não o deus que neles vive. Pode se dominar um povo, nunca seu espírito.

(Stefan Zweig, *Jeremias*)

O capítulo anterior abordou os conceitos de mimesis e espaço autobiográfico na obra literária, aplicando-os a uma nova leitura da obra de Stefan Zweig e possibilita uma visão geral dos grandes temas apresentados pelo autor e a visão de mundo em relação à sua experiência biográfica. O interesse desse trabalho é mais específico: reconhecer as obras *Xadrez* e *Brasil: país do futuro*, de Stefan Zweig, como partes de um projeto literário amplo e complexo que visa, em última análise, a figuração do eu e sua verdade. Com esse fim procederemos neste capítulo à análise da figura do narrador como recurso de construção do texto literário de Zweig, uma vez que é através da voz dele que o leitor toma conhecimento da narrativa. Nesta análise, serão consideradas e estabelecidas as relações do narrador com os demais recursos narrativos utilizados na construção dos textos.

A palavra ‘Novelle’, em alemão, tem o significado parecido ao das novelas de Cervantes, constitui-se no relato de um acontecimento extraordinário, estranho, novo e surpreendente, o que nos remete diretamente à origem do termo: “novela”, do latim “novus/ novellus” significa “novo” e adquiriu na língua italiana o significado “pequena novidade”. O narrador se concentra num acontecimento ou uma sequência de acontecimentos que giram em torno de uma revelação única narrados de forma linear, curta e objetiva, definição também já apresentada por Goethe. A definição de novela encontrada nos dicionários de literatura em língua alemã é apresentada como um gênero narrativo, em prosa de média extensão ao qual se impõem uma forma rigorosa e um alto valor. No contexto europeu, em muitos momentos, ela conquistou reconhecimento, embora seja citada como a negação da literatura alemã, ou seja, um romance para as massas [Gesellschaftsroman]. A definição do gênero torna-se mais clara quando lemos:

O gênero novela associa-se intimamente a uma narração determinada situativamente e fundamentada na maioria das vezes em um diálogo mantido em sociedade, (daí estar freqüentemente integrada em uma

'Rahmenerzählung'), e associa-se também à dominância do que é eventual, à força que leva à intensificação trágico-dramática, à exigência de verdade e representatividade no que é singular, incomum, misterioso ou até fantástico, à estrutura mono ou bipolar (i.e. a forças centradoras segundo o modelo de um círculo ou de uma elipse), à linha imagística, bem como à tensão objetiva da trama.

Mit der Gattung Novelle verbindet man des näheren ein situativ bedingtes, meist im geselligen Gespräch begründetes Erzählen (daher häufig Einbettung in eine ›Rahmenerzählung‹), die Dominanz des Ereignishaften, die Kraft zur dramatisch-tragischen Steigerung, den Wahrheits- u. Repräsentanzanspruch im Singulären, Außergewöhnlichen, Rätselhaften oder gar Phantastischen, die mono- oder bipolare Struktur (d.h. Zentrierungskräfte nach dem Muster von Kreis bzw. Ellipse), den bildl. Leitfaden sowie die zielorientierte Straffung der Handlung.

O gênero que, para Bocaccio, aproximava-se das formas mais simples de narração das quais provinha (anedotas, lendas, casos) transformou-se num gênero de grande complexidade à medida que lutou contra a sua própria origem. A mudança da temática e do caráter objetivo da narrativa, transformação do cômico em sério, o desenvolvimento das personagens de simples figuras representativas até assumirem o status de "caráter" e a atribuição de significados múltiplos através de símbolos e metáforas, durante o século XIX, elevaram a novela a gênero e o aproximaram a gêneros complexos como o drama e o romance.

Algumas características, porém, mantiveram-se. Além do caráter de novidade, que estimulava a curiosidade do público, a novela conservou através dos tempos também a sua ligação com as formas orais das quais se originou: casos, lendas, fábulas. O narrador comporta-se como o contador de histórias e mantém ainda hoje essa característica de contar, e contar de forma que a narrativa pareça ao leitor o relato de um acontecimento recém vivenciado ou ouvido pelo narrador. Hannelore Schlaffer (1993) refere-se a esta característica como uma oralidade fingida, pois a relação entre o contador de histórias e seu ouvinte é diferente da relação mantida pelo autor da novela, que está separado de seu leitor.

As características do gênero ao qual pertence uma das obras de Stefan Zweig que nos propusemos a analisar nos revelam o papel de fundamental importância assumido pela figura do narrador nesse tipo de narrativa. Ele é o "contador da história" e também personagem ativa na trama, é através dele que os leitores têm acesso à trama. A análise da função estrutural do narrador em *Xadrez* impõe-se como uma condição para a elucidação do projeto estético do autor.



A novela, enquanto narração, é o produto de um ato enunciativo por intermédio do qual se institui a figuração da realidade, encenada por personagens situadas no tempo e no espaço. A narrativa assenta sobre o acontecimento, de carácter fictício, e sobre o processo de enunciação. As diferentes formas de conceber e compreender esses dois elementos se refletem na especificidade do texto e constituem a base das discussões sobre o narrador.

A problemática da representação da realidade na ficção, discutida no segundo capítulo, passa necessariamente pela questão do narrador, pois sendo ele uma entidade fictícia, um sujeito realizado dentro do texto, submete-se ao carácter ambíguo e paradoxal implícito nela: por ser o protagonista da enunciação narrativa, confunde-se com a imagem de um autor, apresentando-se como pessoa; por outro lado, sendo ele próprio representação, mostra-se como personagem.

O narrador, sujeito da enunciação, pode narrar o que viu, o que viveu, o que testemunhou, mas também o que sonhou ou imaginou. A questão da narração e imitação já foi apresentada por Platão em *A República*. Para ele, o ato de narrar se distingue do ato de imitar, a imitação era por ele compreendida como uma cópia infiel, simulacro do real e da verdade. Vejamos a citação:

... há uma maneira de falar e contar que acompanha o verdadeiro homem honesto, quando tem alguma coisa a dizer; e há uma outra, diferente, à qual se prende e se conforma sempre o homem de natureza e educação contrárias... (Apud Moraes Leite, 1991, p. 7).

No século XX, alguns teóricos passaram a discutir a questão do narrar e a diferenciá-la do mostrar. Para mostrar, o narrador passou a deixar que a própria história se contasse, deixando a palavra para as personagens. Os acontecimentos são assim mostrados ao leitor e quanto menos o narrador interferir mais se pode mostrar. Este tratamento dramático dado à ficção aproxima a ação temporal e espacialmente do leitor, enquanto a presença constante do narrador os afasta. Para alguns autores, como o norte-americano Henry James (1948), o ideal seria a presença discreta do narrador equilibrando mostrar e narrar.

Mais adiante outro teórico, Wayne Booth (1980), na obra *Retórica da ficção*, afirma haver inúmeras maneiras de contar uma história e a escolha desse modo vai depender dos valores a transmitir e dos efeitos que se busca desencadear com a obra. Nessa afirmação está clara a ideia da intencionalidade do artista. Para ele, o autor não desaparece, mas se mascara na sua obra, nas figuras por ele criadas. O autor desenvolve o conceito de "autor implícito", uma imagem do autor real criada

pela escrita, que comanda os movimentos do narrador, das personagens, do tempo e espaço, da linguagem; é na relação destes elementos com o autor implícito que podemos perceber a visão de mundo que transpira da obra.

Gerard Genette<sup>40</sup> define a dupla possibilidade de organização da narrativa, considerando a relação que o narrador mantém com a trama: ele pode estar ausente da história que conta e pode participar dela como personagem. A posição do narrador como agente do discurso se define pelas relações que mantém com outras categorias do discurso: as personagens, o espaço, a temporalidade e o receptor. A interdependência destas categorias acentua a complexidade das relações existentes entre elas.

Refletindo a questão do narrador historicamente, é possível constatar que duas perspectivas opostas embasam as reflexões sobre o narrador: uma se atém ao conceito de mimesis e outra o nega, sobrepondo ao conceito da representação da realidade o da originalidade da obra. Na primeira perspectiva, em que a arte é compreendida como imitação do real, o processo enunciativo é compreendido como caracterizador da representação e é responsável pelo grau de concretude da representação. Para alcançar esta concretude, segundo Gustave Flaubert<sup>41</sup>, o autor precisaria ausentar-se da obra, manter um caráter objetivo na narração, que é alcançado através do tratamento dramático. O narrador, portanto, não necessita ausentar-se, mas dissimular-se na maneira como transmite as informações, pode ver pelos olhos das personagens, adquirir o conhecimento dos acontecimentos através delas, mantendo-se numa posição neutra.

Os formalistas, que negaram a mimesis no processo de produção e compreensão da obra de arte, propõem dois modelos principais de narração: a objetiva, na qual o narrador sabe tudo, e a subjetiva, apresentada por um narrador que justifica o conhecimento dos fatos. Qualquer que seja o caráter da narrativa, a presença do narrador é um fato, pois é só através dele que a narrativa se atualiza. Ao delimitar o narrador a partir da sua função, ele assume uma natureza ficcional, realiza-se no texto como as demais personagens.

Juraci Asman Saraiva analisa o narrador sob a visão dos estruturalistas da seguinte maneira:

---

<sup>40</sup> GENETTE, Gérard. **Discurso da Narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, s.d.

<sup>41</sup> SARAIVA, Juraci Assmann. **O circuito das memórias em Machado de Assis**. São Paulo: Edusp, 1993, p. 27.

os estruturalistas visualizam... o estatuto do narrador no âmbito do discurso enfatizando a correlação da voz narrativa com as categorias da temporalidade e do modo. Embora se adote esse posicionamento, têm-se presente que as correspondências suscitadas pelos elementos do discurso não constituem fim em si mesmas. Elas obedecem a duas ordens: a primeira orienta as escolhas técnico-formais, um projeto estético em função da intencionalidade manifestada no texto; a segunda faz com que a obra de arte projete relações complexas com as produções de um dado momento e as já existentes. (Saraiva, 1993, p. 39)

Assim, segundo Saraiva, é necessário reintegrar o processo interno da produção e interpretação da obra com um processo externo, onde autor e leitor são os protagonistas. A palavra é o único dado concreto da narrativa. Seja ela enunciada por um narrador sempre presente, explícito ou implícito, assuma ele o caráter de uma personagem ou de mero contador de história, a sua importância não se dilui, nem mesmo nas alterações das características discursivas. Ele manterá sempre a sua função de mediador entre o receptor, o acontecimento e, por que não, o autor. A partir da nova compreensão que autores como Luiz Costa Lima tem de representação da realidade e sujeito, o narrador se apresenta, afinal, como uma das “nucleações possíveis” do sujeito, que não comanda a produção nem a recepção da obra, mas possibilita a existência deste narrador a partir do ponto que ocupa. Sobre o narrador incidem o objeto representado e a representação. Ele é um entre os vários elementos com os quais se articula na composição da obra e que no caso da novela compõe, pelos motivos concernentes ao gênero já expostos acima, um elemento de suma importância.

Constatamos, porém, que, também no ensaio *Brasil: país do futuro* o texto, mesmo que se distanciando da novela por inúmeras marcas formais e por manter o cunho histórico, realiza-se a partir de um enfoque narrativo. A dicção do texto é claramente assumida por um narrador-autor, que em alguns procedimentos narrativos assemelha-se ao narrador fictício de *Xadrez*. Volker Michels no seu ensaio “Ethnische Vielfalt gegen rassistische Einfalt” (1997) analisa que *Brasil: país do futuro* mantém-se ainda atual, apesar de muitos dados, como a população, o processo de industrialização e crescimento econômicos apresentarem-se desatualizados. Esta atualidade deve-se à análise histórica, cultural, psicológica e da natureza realizada pelo autor na obra, mas principalmente à forma interessante e entusiasmadora com que seu objetivo é representado, de forma que ao leitor parece não estar lendo um ensaio mas **sim uma novela**. Confirma-se em:

O que haveria para ser atualizado em números e fatos sobre o Brasil atual: por exemplo a explosão demográfica de 40 para atualmente 160 milhões de habitantes,... na verdade é importante, mas não compromete o que permaneceu válido e insuperável na descrição de Stefan Zweig, o que na sua percepção histórica, cultural, psicológica e paisagística. E ainda mais insuperável é o ritmo interessante e entusiasmado de sua apresentação, tanto que pensamos não estar lendo um ensaio, mas sim uma novela.

Was darin über das heutige Brasilien an Zahlen und Fakte zu aktualisieren wäre: z. B. die Bevölkerungsexplosion von damals 40 auf mittlerweile 160 Millionen Einwohner,.. fällt zwar ins Gewicht, vermag aber dem, was in Stefan Zweigs Schilderung an geschichtlichen, kulturellen, psychologischen und landschaftlichen Wahrnehmungen gültig und unübertroffen geblieben ist, nichts anzuhaben. Und erst recht unübertroffen ist der fesselnde und mitreissende Schwung ihrer Darstellung, so dass man nicht ein Sachbuch, sondern eine Novelle zu lesen meint. (Michels in: Zweig, 1997, p. 287)

A partir desta afirmação, é válido questionar: o que leva o autor, conhecedor da obra de Zweig, a essa afirmação. Em que se fundamenta esta afirmação? Apesar de Michels não haver desenvolvido a questão, procuraremos levá-la em consideração na análise que desenvolveremos.

### **3.1. Vozes de um profeta**

Procuraremos identificar, agora, quem é o sujeito que enuncia na novela *Xadrez*, como este se apresenta e se articula em relação aos outros elementos da narrativa. A análise do narrador prevê a consideração dos componentes situacionais internos da narrativa: o interlocutor que viabiliza o discurso; os propósitos do sujeito enunciador quanto ao discurso e quanto à trama; a base sobre a qual o narrador apóia sua autoridade enquanto agente do relato; a dimensão temporal em que organiza seu discurso; a intercalação de discurso direto e de narração que confere à obra um certo grau de dramaticidade: o foco narrativo.

Os questionamentos provocados pela reformulação do conceito de mimesis e pelo desenvolvimento do conceito de “espaço autobiográfico” nos conduzem a uma análise do narrador que considera além dos componentes internos ao texto o processo externo a ele: a) o processo de produção da obra, com atenção ao autor, agente deste processo, que não comanda a representação da realidade, mas é visto com dupla função, de apresentar e receber, produzir e suplementar; e através do autor b) todo o contexto em que a obra foi redigida e o processo de recepção,

mantendo o leitor como agente do processo de compreensão e interpretação. Ao longo desta análise também serão consideradas referências a procedimentos narrativos e elementos de construção desenvolvidos e utilizados no texto ensaístico *Brasil: país do futuro* que ressurgem em *Xadrez* como texto ficcional.

Considerando os elementos externos ao texto em particular, mas integrantes de um “espaço autobiográfico” como o definimos antes, partimos agora de uma reconstrução do que o autor nos deixou por escrito sobre a sua obra *Xadrez*. Todas as informações obtidas não foram dirigidas diretamente ao público leitor, mas em cartas para amigos.

Como já mencionamos anteriormente, a novela *Xadrez* é a única obra de Stefan Zweig escrita inteiramente no Brasil e também a última. Em carta a Richard Friedenthal, datada de 19 de setembro de 1941, o autor escreveu sobre seu trabalho destacando-lhe a referência às próprias experiências com o xadrez, pela menção a um tradicional parceiro de jogo: “Cordiais saudações a Beheim. Eu estou tentando no momento escrever uma estranha novela de xadrez, e a companhia dele me seria valiosa.”<sup>42</sup> No mesmo mês ainda escreveu a Friderike Zweig e ao amigo Jules Romain sobre a novela. Ambas as cartas estão datadas do dia 29 de setembro de 1941 e nelas Zweig escreve como se a obra estivesse praticamente terminada. Vejamos passagens das respectivas cartas:

Então escrevi (quase) uma pequena narrativa, não para o grande público, mas para os amadores e fanáticos do jogo de xadrez, eu acredito ser a primeira deste tipo.

Dann habe ich (fast) eine kleine Erzählung geschrieben, jedoch nicht für das große Publikum, sondern mehr für die Amateure und Fanatiker des Schachspiels, ich glaube, es ist die erste ihre Art. (apud Schwamborn, 1999, p. 277)

Aqui estou corrigindo a autobiografia, fiz o esboço de uma pequena novela de xadrez, estimulado pelo fato de ter comprado para o isolamento um livro de xadrez, do qual eu diariamente jogo as partidas dos grandes mestres.

Hier korrigiere ich viel an der Autobiografie, habe eine kleine Schachnovelle entworfen, angeregt davon, daß ich mir für die Abgeschiedenheit ein Schachbuch gekauft habe und täglich die Partien der großen Meister nachspiele. (Kesten, 1964, p. 240)

---

<sup>42</sup> „Herzliche Grüße an Beheim. Ich versuche gerade eine sehr seltsame Schachnovelle zu schreiben, und seine Gegenwart wäre mir dabei wertvoll.“ (Friedenthal, 1978, p. 333).

Em outra carta, desta vez ao amigo Berthold Viertel, escrita em 28 de outubro de 1941, lemos: "...projetei uma curiosa novela, que talvez lhe agradasse – uma novela de xadrez incluindo uma filosofia de xadrez, mas eu ainda não a terminei."<sup>43</sup> O último comentário de Zweig sobre a sua novela está em carta ao amigo Hermann Kesten, escrita meses depois, em 15 de janeiro de 1942. Nesta carta podemos perceber que Zweig considerava a novela terminada, porém ainda não a enviou aos editores, o que, segundo as pesquisas de Ingrid Schwamborn, o autor só fez em 21 de fevereiro de 1942 pouco antes de cometer o suicídio. Os originais foram enviados então ao seu tradutor em Buenos Aires, Alfredo Cahn e aos editores Bermann-Fischer e Ben Huebsch. Vejamos o último comentário de Zweig sobre a novela:

Eu escrevi uma novela no meu amado e infeliz formato, muito grande para um jornal ou uma revista, muito pequeno para um livro, muito abstrata para o grande público, muito anormal na temática. Mas você sabe que mães guardam de modo especial no coração os seus filhos, de um lado fracos e de outro talentosos.

Ich habe eine Novelle geschrieben in meinem beliebt-unglücklichen Format, zu groß für eine Zeitung und ein Magazin, zu klein für ein Buch, zu abstrakt für das große Publikum, zu abseitig in seinem Thema. Aber Sie wissen ja, daß Mütter ihre einerseits schwächlichen, andererseits begabten Kinder am zärtlichsten ans Herz drücken. (Kesten, 1964, p. 199)

Apesar de ser muito pouco o que Zweig deixou escrito sobre *Xadrez*, ao contrário de suas outras obras, sobre as quais escreveu em seus ensaios e em sua autobiografia, esses comentários colhidos de cartas nos mostram a importância desta última obra para o autor. Ele a considerou estranha, curiosa, infeliz no formato, abstrata demais para o grande público, de temática anormal, desviada. Mas, apesar de todas estas características negativas, considerava-a uma "criança talentosa", como escreveu no último comentário. O verdadeiro significado desta obra para ele – autor – ele não revelou. Sabemos sim que ela o ocupou intensamente em seus últimos meses de vida. Como ele próprio escreveu para Friderike, ela foi motivada, estimulada pelo fato de ele próprio ser um amante do xadrez e de ter comprado durante suas viagens um pequeno livro de xadrez e jogar diariamente as partidas dos grandes mestres. Seu parceiro nas partidas foi o amigo Ernst Feder, com quem também jantou no dia 21 de fevereiro, quando manteve seu último encontro com

---

<sup>43</sup> „...habe eine kuriose Novelle entworfen, die Ihnen vielleicht gefiele – eine Schachnovelle mit einer eingebauten Philosophie des Schachs, ich habe sie aber noch nicht abgeschlossen.“ (apud Schwamborn, 1999, p. 235)

amigos antes do suicídio. A Feder também coube a tarefa de ler e corrigir a novela sob os aspectos técnicos do jogo de xadrez e também literários.

A reconstrução dos fatos biográficos realizada no primeiro capítulo e a apresentação dos comentários do autor sobre sua obra revelam que a *Schachnovelle* esteve durante bom tempo no centro de suas preocupações e que ela foi escrita num momento de grandes conflitos de Zweig com sua realidade e com sua vida. Essa realidade influenciou profundamente o processo de construção da obra, como analisam alguns especialistas em Stefan Zweig, como Ingrid Schwamborn (1997) no seu texto “Três navios” e Siegfried Unseld em “Das Spiel vom Schach: Stefan Zweigs Schachnovelle” (1999).

Entre todas as obras de Zweig, *Xadrez* é considerada em muitas análises a obra que mais próxima está da realidade do autor. Vários elementos do texto possibilitam esta aproximação: as personagens são imigrantes austríacos; o tempo, indicado pela situação da personagem Dr. B., fugitivo da Gestapo; o enredo que ocorre durante a ocupação dos nazistas na Áustria; a viagem de navio de Nova Iorque para a América do Sul; o próprio jogo de xadrez que como vimos, fazia parte da realidade do autor; e os pensamentos da personagem Dr. B. que, segundo Ernst Feder, aproximam-se dos pensamentos que torturavam o autor nos últimos meses de vida.

Considerando agora a obra de Zweig de forma mais ampla, percebemos que o xadrez ocupou o autor também em outros momentos. Há em seu ensaio “O segredo da criação artística”, escrito em 1938, e que já mencionamos anteriormente, uma longa comparação do processo de criação da obra de arte com o jogo de xadrez. Para Zweig, o processo de criação da obra de arte é uma luta entre inconsciência e consciência, o artista mantém-se preso a esta “lei de contraste da compensação criadora entre consciente e inconsciente”, assim como os jogadores de xadrez que se mantêm presos às regras do jogo, aos 64 campos do tabuleiro. Mas assim como o jogador pode, dentro destes limites, criar inúmeras possibilidades de jogo também a produção artística, dentro de seus limites, é diferente em cada artista.

Outro momento em que o autor mostra refletir sobre este jogo, que podemos afirmar, fascinava-o, é na obra *Brasil: país do futuro*. Há nesta obra uma comparação da multiplicidade de cores e formas da cidade do Rio de Janeiro e das possibilidades de combinações no jogo de xadrez. Um fato interessante é que a

mesma comparação da cidade do Rio de Janeiro com o jogo de xadrez está também no ensaio “Pequena viagem ao Brasil” escrito em 1936, porém nele o autor optou por uma visão negativa do jogo. Vejamos a passagem:

Que arte difícil é a de solver os contrastes sem contudo destruí-los. Conservar a multiplicidade sem querer organizá-la violentamente! Que ela fique conservada a essa cidade, que ela não se sujeite à quimera geométrica das avenidas retas, dos super recortes, a esse ideal terrível do tabuleiro de xadrez das modernas cidades de velocidade, que sacrificam, à simetria da linha, à monotonização das formas, justamente aquilo que é característico de cada cidade,...(Zweig, 1943, p. 272)

Nesta primeira comparação, percebemos que o autor se mantém no nível do visível, da imagem do tabuleiro de xadrez e seus quadrados simétricos como representantes da monotonia. As possibilidades de jogo, de combinações das figuras do xadrez são aqui desconsideradas. Na comparação presente em *Brasil: país do futuro* e no ensaio “O segredo da criação artística” ao contrário, o tabuleiro é o limite, porém dentro deste limite o autor considera as milhares de possibilidades de jogo. O que a princípio parecia monótono ganha uma nova dimensão; à medida que o sujeito confrontado com o jogo o conhece e domina, ele se torna extremamente interessante, múltiplo. O Brasil dentro do limite de suas fronteiras apresenta raças, culturas e paisagens tão variadas como as possibilidades de combinações das figuras no jogo de xadrez. Na realidade do autor no exílio, atormentada pelos ideais do nacional-socialismo em poder ascendente na Europa, os elementos xadrez e Brasil exerceram sobre ele um grande fascínio por uma característica em comum: a multiplicidade. Se nos lembrarmos então como Zweig defendeu, em seu ensaio “A monotonização do mundo”, a multiplicidade como elemento necessário na sociedade contemporânea para que o ser humano se realize, sinta-se livre e alcance a felicidade, podemos compreender porque estes dois elementos – o Brasil e o xadrez – tanto o fascinaram.

A própria novela de Zweig pode ser vista sob este ângulo: para o autor a novela *Xadrez* não era uma obra para o grande público, parecia-lhe abstrata, estranha demais. Ela conquistou, porém, um grande número de leitores, pois suas possibilidades de leitura e interpretação são múltiplas como as possibilidades de combinações das figuras do próprio jogo, do qual ela relata. A alusão “poetológica” ao xadrez no ensaio “O segredo da criação artística” realiza-se aqui em uma dimensão dupla: de um lado, a vida do jogador de xadrez oprimido pela circunstância política oscila entre o jogo como única salvação e como condenação



inexorável, tal com a consciência e produção estática de Zweig, que lhe preservou a integridade, mas o condenou ao suicídio, pela afecção patológica de sua sensibilidade; por outro lado, o princípio composicional d xadrez reflete-se na novela, que opões naturezas em confronto (Dr. B. e Czentovic) além de revelar esse duplo caráter do xadrez (e da arte), espaço de liberdade que acaba por desvendar drasticamente os limites do ser humano.

Klaus Matthias, neste sentido, avalia a obra de Stefan Zweig observando alguns aspectos que a tornam única:

O significado - a particularidade literária - da obra de Stefan Zweig, se baseia no conjunto da abstração ensaística, que associa frases definitórias de uma saturação incomparável com contemplação, e uma sagacidade psicológica, uma paixão de detetive para os abismos e mistérios da alma humana, que na novelística ainda se manifesta no destino pessoal do indivíduo.

Die Bedeutung, die literarische Eigenart von Zweigs Schaffen nun beruht auf dem Ineinander von essayistischer Abstraktionskraft, die definitorische Sätze von unvergleichlicher Sättigung mit Anschauung reiht, und einem psychologischen Spursinn, einer detektivischen Leidenschaft für das seelisch Abgründige und Geheimnisvolle im Menschen, die sich in der Novellistik noch im privaten Einzelschicksal auslebt. (Matthias in: Durzak, 1973, p. 298)

Essa característica destacada por Klaus Matthias na obra de Zweig revela-se claramente em *Xadrez*. A paixão pelos segredos e abismos da alma humana é uma das características do eu-narrador. No início da narrativa, ele revela seu especial interesse por “todas as pessoas monomaníacas, presas a uma idéia única...” (Zweig, 1997, p. 102 – 103). A partir desta revelação, lança-se a uma busca de compreender a personalidade exótica de Mirko Czentovic, que dedica sua vida ao tabuleiro de xadrez e longe dele revela-se um homem incapaz e inculto. Em busca desta personagem, o narrador encontra outra personalidade, Dr. B., que igualmente o interessa pela fuga doentia para o jogo de xadrez, a qual se revela, ao mesmo tempo, como possibilidade de resistência da personagem à prisão e como possibilidade de sobrevivência, mas que logo depois se transforma numa forma de autodestruição. O eu-narrador de *Xadrez* comporta-se realmente como um detetive apaixonado pelos abismos e segredos do ser humano, o que imprime à obra uma dimensão psicológica densa e de grande êxito em sua realização formal.

A novela de Stefan Zweig, além de ter conquistado um grande público, é por muitos teóricos citada como representante do próprio gênero novela. Friderike

Zweig, ao falar desta obra em suas biografias, a denomina “Meisternovelle” [novela magistral]. Ela realmente realiza em muitos aspectos o ideal do conceito de “Novelle”: é narrada com suspense; a seqüência de acontecimentos narrados é direcionada para uma grande revelação - o segredo de Dr.B - o narrador comporta-se como um contador de histórias e relata os fatos como se houvesse tomado conhecimento deles há pouco. Porém, se retomarmos à concepção de Goethe do gênero novela “um acontecimento ou uma seqüência de acontecimentos que giram em torno de uma revelação única narrado de forma interessante, linear, curta e objetiva”, precisamos afirmar que Stefan Zweig não tinha o objetivo de escrever, nesses moldes, a novela exemplar. O enredo não é narrado linearmente, há um vai-e-vém entre o presente no navio e o passado das personagens; tampouco se narra curta e objetivamente, isso já percebemos pelo fato de intercalarem-se o discurso do narrador e muitas vezes o discurso direto das personagens; e apesar de identificarmos o relato de Dr. B., como a grande revelação para a qual os fatos se direcionam, não podemos diminuir a importância de outros fatos narrados, como a vida de Mirko Czentovic. Há vários acontecimentos de grande importância, de modo que chegamos a nos perguntar: qual é realmente o tema de que trata a novela?

Constituída por uma seqüência narrativa em que se intercalam a voz do narrador, que assume também o papel de personagem ativa na trama e voz das personagens, a novela tem início uma hora antes da partida do navio de passageiros de Nova Iorque para Buenos Aires. O eu-narrador, em diálogo com um amigo no convés, descobre estar a bordo um “pássaro raro”, o campeão de xadrez Mirko Czentovic. Como o narrador se mostra interessado, o amigo lhe conta uma série de histórias sobre a vida de Czentovic. Assim, através da voz do amigo, tomamos conhecimento da vida e da personalidade de Czentovic.

Filho de um barqueiro pobre, que morreu quando o menino tinha 12 anos, foi acolhido por caridade pelo pároco da pequena localidade. Apesar dos esforços do padre, o menino mostrou-se incapaz para quaisquer atividades intelectuais, limitava-se a cumprir ordens do padre realizando os serviços da casa. A infância e a juventude o rapaz passou assim, à noite observava os jogos de xadrez do pároco com um amigo. Até que uma noite o pároco precisou ausentar-se e o amigo convidou o menino para terminar a partida e este venceu. Nem o pároco nem o amigo foram capazes de vencer o menino nos dias seguintes. O pároco, interessado em testar até aonde iam os conhecimentos de xadrez do menino, o levou para a

cidade, onde ele enfrentou os melhores jogadores, vencendo sempre. Iniciou-se assim a carreira do grande campeão. O interessante na personalidade de Czentovic é sua total incapacidade intelectual em contraste com o genial conhecimento do jogo de xadrez e suas milhares de combinações, além da prepotência, orgulho e cobiça pela fama e dinheiro.

No relato do amigo ao narrador, percebemos que ele, em alguns momentos, quando conta histórias que ouviu sobre Czentovic, trata do tema como se fosse um fenômeno, como se contasse uma lenda ou relatasse um milagre; e em outros momentos quando expõe suas idéias sobre o campeão e sua personalidade, trata-o como um simples camponês sem cultura cujos únicos valores são o xadrez e o dinheiro obtido com ele. Ao eu-narrador a personalidade de Czentovic interessa como fenômeno como interessam-lhe “todas as pessoas monomaniacas, presas a uma idéia única.” O eu-narrador revela ao amigo o propósito de se aproximar e observar o campeão, este o alerta para o fato de essa tarefa ser impossível de cumprir, pois Czentovic é conhecido por esquivar-se de contatos para esconder sua ignorância.

Nos primeiros três dias de viagem, o narrador não obtém nenhum sucesso no seu propósito de aproximar-se do campeão. Arma então um plano: sendo ele próprio um amador do jogo de xadrez, põe-se a jogar com a esposa para atrair a atenção de outros jogadores. Observemos que, ao falar do jogo, o eu-narrador o apresenta como o verdadeiro jogo-real: “o único jogo que é de todos os povos e de todos os tempos, e ninguém sabe que deus o trouxe ao mundo, a fim de matar o tédio, aguçar os sentidos e estimular a alma”(Zweig, 1997, p.104). Ele compara então a arte dos jogadores de xadrez à dos grandes músicos, poetas ou matemáticos, revela as possibilidades infinitas desse jogo. Por outro lado, é incompreensível para ele que a vida de um ser humano inteligente possa se reduzir ao tabuleiro de xadrez. Apesar da fascinação que o jogo exerce sobre o eu-narrador, ele expressa na sua descrição do jogo, que este não se revela suficiente para dar sentido à vida de um ser humano inteligente, apenas a fenômenos como Czentovic. É nesse momento que o narrador revela sua paixão pelos fenômenos mentais, por estes fanatismos da alma humana. Ele próprio se diz um jogador amador, que joga pelo simples fato de jogar<sup>44</sup>.

O plano do narrador começa a dar efeito. Em pouco tempo, forma-se um grupo de amadores do jogo, entre eles outra personalidade interessante: Mc Connor,

que “pertencia àquela espécie de homens bem-sucedidos tão entusiasmados consigo próprios que mesmo no mais insignificante dos jogos sentem uma derrota como uma diminuição de sua personalidade.”(Zweig, 1997, p. 107)

No terceiro dia de reunião do grupo em volta do tabuleiro de xadrez o eu-narrador alcança seu propósito, o campeão Czentovic se aproxima, observa o jogo por alguns instantes e se retira. O narrador comenta com Mc Connor que o jogo parece ter desagradado ao campeão. Esse comentário provoca a indignação de Mc Connor, que em seguida procura Czentovic para propor-lhe uma partida. Este aceita sob um alto preço, que Mc. Connor está disposto a pagar.

A partida é realizada no dia seguinte e como não poderia ser diferente, em poucos minutos, Czentovic ganha. Mc. Connor, na sua incapacidade de aceitar-se perdedor, desafia o campeão para uma segunda partida que transcorre como a primeira até o surgimento inesperado de uma nova personagem: “Um senhor de quarenta e cinco anos, cujo rosto fino e perfil pronunciado já haviam chamado minha atenção no convés por sua estranha palidez...”, assim o descreve o narrador. O desconhecido intervém no jogo e leva a partida ao empate, impressiona a todos pela capacidade de prever as jogadas seguintes.

Mc Connor propõe então uma nova partida, desta vez entre Czentovic e o desconhecido, que ao recusar, desculpa-se e se afasta. Impressionado pela forma de jogo do desconhecido e com a possibilidade de derrotar Czentovic, o grupo de amadores impõe ao eu-narrador, pelo fato de ser austríaco como o desconhecido, a tarefa de procurá-lo e convencê-lo a jogar uma partida.

O narrador encontra o desconhecido no convés e este se propõe a explicar como aprendeu a jogar dessa maneira e por que se recusa a jogar, “uma história bastante complicada, que bem poderia ser uma pequena contribuição para a história da nossa deslumbrante época”. Observemos aqui a preocupação da personagem com a história de sua época, que coincide temporalmente com a época do autor Stefan Zweig. Lembremos que Stefan Zweig escreveu sua autobiografia também preocupado com sua época, como ele mesmo confirma no prefácio da autobiografia: não contando tanto o seu destino, mas o de toda uma geração.

O relato de Dr. B. toma um terço da narrativa. Dr. B. , advogado, filho de uma conhecida família de Viena, dedicou-se ao serviço de consultas jurídicas e continuou o trabalho do pai de administrar os bens dos grandes conventos na Áustria. Com a

---

<sup>44</sup> Jogar em alemão “spielen” tem como em inglês significados diferentes: jogar, brincar e tocar. A

ascensão dos nacional-socialistas ao poder, apoderaram-se dos bens da igreja e dos conventos e para tal necessitavam de informações. Por isso, Dr. B. foi espionado, preso e submetido constantemente a interrogatórios. As condições de sua prisão eram especiais: ele foi trancado em um quarto de hotel e foram-lhe cortados todos os contatos com o mundo e com a realidade. Confrontado com o nada durante meses, seu estado psicológico beirou à loucura, até o momento em que conseguiu roubar um livro. Como já se mencionou anteriormente, o livro era um manual de xadrez, e Dr. B. pôs-se a jogar imaginariamente as partidas. Sem parceiro, era obrigado a jogar contra si próprio, o que o levou a tal estado de nervos que foi acometido de uma febre de xadrez [Schachfieber] tão violenta, que tentou violentamente fugir da prisão num ato suicida.

Durante todo o relato de Dr. B., o eu-narrador faz apenas duas intervenções sobre seu interlocutor, trazendo o leitor de volta ao tempo da narração. Em geral, porém, ele mantém uma posição de mero ouvinte.

Internado no hospital, Dr. B. passou dias delirando. Quando recobrou a consciência, o médico o ajudou a se libertar e a sair do país. Por esse motivo encontrava-se no navio. Mesmo declarando não saber se é capaz de jogar uma partida real de xadrez, e contrariando os conselhos do médico, Dr. B. , por insistência do eu-narrador, aceita jogar uma única partida contra Mirko Czentovic. Ela se realiza no dia seguinte, tendo como platéia todo o grupo de amadores. Uma partida longa, vagarosa e de certo modo incompreensível para o narrador e o grupo de amadores. O eu-narrador concentra-se em observar os jogadores, suas atitudes, suas diferenças. A rapidez de raciocínio e a impaciência de Dr. B. se opõem à calma e lentidão de Czentovic, uma lentidão que expressa sua incapacidade de abstrair o jogo. “O contraste entre a atitude intelectual de cada um deles no decurso da partida foi-se revelando cada vez mais na atitude corporal dos mesmos.”(Zweig, 1997, p. 151)

Dr. B. vence a partida e aceita imediatamente jogar uma segunda, esquecendo-se do que havia imposto como condição para jogar (uma única partida), o que provoca o mal-estar do narrador, único conhecedor do segredo de Dr. B. Na segunda partida, demonstra claramente os sintomas de sua doença e num delírio declara a partida ganha. O narrador chama-o de volta à realidade, ele entrega a partida, desculpa-se perante o grupo e se retira. Czentovic é o último a se retirar,

com o comentário “Para um diletante, esse senhor possui um talento fora do comum.” (Zweig, 1997, p. 160)

A sequência narrativa, como podemos ver a partir do relato acima, mostra-se complexa, bivalente, com pelo menos dois pontos de grande importância: o relato sobre a vida de Czentovic e de Dr. B. Ambos, narrados por personagens, adquirem um alto grau de veracidade e autenticidade. O narrador com sua presença constante adquire a função de afastar a ficção da realidade. Ao perceber o discurso do narrador, o leitor depara-se com o fato de estar lendo uma novela, enquanto o discurso das personagens cria no leitor a ilusão de vida, de realidade. No caso dos dois relatos, podemos afirmar que há um deslocamento quanto ao foco. Nestes momentos não vemos a partir da visão do narrador, mas das personagens que relatam o passado.

Friderike Zweig descreve a *Schachnovelle* como “a história de um imigrante da sociedade austríaca, que durante sua prisão pela Gestapo aprende - sem parceiro, sem tabuleiro e figuras, apenas com um livro que adquiriu por um acaso - o jogo real, e de tal maneira que durante a viagem de navio para a América vence um campeão mundial.”<sup>45</sup> Acreditamos, a partir da leitura atenta das diferentes personagens, do comportamento do narrador e da própria produção literária de Zweig, não ser essa a história da *Schachnovelle*. Assim como em *24 horas na vida de uma mulher*, o relato da protagonista apresenta-se como uma fachada para tratar do tema jogo e o fanatismo de um ser humano por ele. Em *Xadrez*, a história do imigrante esconde atrás de si duas personalidades que mantêm, apesar das grandes diferenças intelectuais e culturais, a paixão e fascinação pelo jogo. Ingrid Schwamborn no seu ensaio “Aspekte des Spiels in Schachnovelle”<sup>46</sup> [Aspectos do jogo em *Xadrez*], mostrou-nos sob vários aspectos, a importância do jogo na obra de Stefan Zweig, e não somente nesta obra, também em outras novelas e ensaios.<sup>47</sup>

Stefan Zweig em *Xadrez* procura penetrar, através da figura do narrador na personalidade de cada uma das personagens antagônicas que cria, a fim de desvendá-las como que à procura desta verdade última das almas que encontram

---

<sup>45</sup> “... die Geschichte eines Emigranten aus der österreichischen Gesellschaft, der während seiner Gestapo-Haft – ohne Partner, ohne Schachbrett und Figuren, nur aus einem zufällig in seinen Besitz gekommenen Schachbuch – das königliche Spiel so vollkommen erlernt, dass er während der Seereise nach Amerika einen Schach-Weltmeister schlägt. (Schwamborn, 1999, p. 229)

<sup>46</sup> In: Schwamborn, Ingrid. Die letzte Partie. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 1999.

<sup>47</sup> Em *Brasil: País do futuro* o narrador também dedica uma página à análise do brasileiro e sua relação com o jogo, descreve detalhadamente o jogo do bicho, segundo ele uma invenção original dos brasileiros.

no jogo a salvação: no caso de Czentovic, a oportunidade de ser reconhecido; no caso de Dr. B. , a resistência contra uma situação de tortura psicológica que o leva à loucura, mas na qual também encontra a sua perdição. No caso de Dr. B. , o xadrez instala-se em sua vida como doença que, como uma bomba relógio, está prestes a levá-lo ao suicídio; no caso de Czentovic, o xadrez representa seu afastamento do mundo real, a dedicação exclusiva a um jogo que não lhe trará outro benefício a não ser o dinheiro.

No texto *Brasil: país do futuro*, o ensaísta mantém ainda um caráter descritivo analítico. No capítulo “Civilização”, Zweig procura desvendar a personalidade do homem brasileiro.

O que do ponto de vista físico e psíquico caracteriza o brasileiro é sobretudo ser ele de compleição mais delicada. O tipo corpulento, volumoso, alto, ossudo falta quase inteiramente entre os brasileiros. Igualmente falta em seu psiquismo toda brutalidade, violência e veemência, tudo o que é grosseiro, presunçoso e arrogante, o que é percebido como uma verdadeira bênção quando se observa milhares de vezes o país. O brasileiro é um indivíduo calmo, pensativo e sentimental, às vezes até com um ligeiro laivo de melancolia... (Zweig, 1981, p. 119)

Essa descrição que parte da observação física e depois passa para o caráter psicológico do tipo brasileiro segue ainda por algumas páginas do capítulo. Vejamos a atitude do ensaísta: ele se comporta como um observador, o que se revela ao leitor pela forma impessoal do relato, pela construção de frases, pelos verbos haver e existir ue aparecem constantemente, e pelas conjugações utilizadas. Mas revela-se também através de muitas expressões e comparações em que deixa claro estar se excluindo deste universo descrito, apenas como exemplo citamos:

Todo estrangeiro é recebido do modo mais acolhedor e tudo lhe facilita da maneira mais obsequiosa; desconfiados como, infelizmente, nós europeus nos tornamos ante tudo o que é naturalmente humano, perguntamos a amigos e a indivíduos recém-imigrados se essa patente cordialidade não é apenas formalidade, se essa convivência boa, amistosa, sem visível ódio e inveja entre raças e classes não é uma mera ilusão óptica de uma primeira impressão superficial. (Zweig, 1981,p. 120)

O uso do pronome “nós” inclui o ensaísta no universo europeu e o coloca na posição de observador de uma realidade diferente da sua. Um observador distante do objeto descrito, mas que assume uma postura reflexiva fazendo comparações com a sua realidade conhecida ou incluindo seus pensamentos e conclusões como

neste exemplo: “Quer parecer-me que essa delicadeza do sentimento é talvez a qualidade mais característica do povo brasileiro.” (Zweig, 1981, p. 123).

Através de suas observações este ensaísta procura portanto aproximar o leitor da personalidade do “tipo brasileiro”, procura desvendar a interioridade deste ser humano tão diferente dos europeus, o que acrescenta ao discurso um tom psicológico. Esse procedimento argumentativo ressurgiu no narrador fictício de *Xadrez*, um observador que procura desvendar os mistérios da personalidade de dois seres humanos.

Os questionamentos que surgem, a partir da seqüência narrativa e conseqüentemente da temática abordada nas obras, levam-nos insistentemente à figura do sujeito que enuncia e a seu procedimento narrativo, afinal é através dele que tomamos conhecimento dos fatos, é ele quem nos apresenta as personagens.

O narrador fictício de *Xadrez*, mesmo afastando-se do relato através do discurso direto das personagens em alguns momentos, é o sujeito que está presente do início ao fim da narrativa. Logo no primeiro parágrafo somos confrontados com esse narrador, que inicia o relato introduzindo-nos na situação. Num relato um tanto impessoal revela que se encontra num navio prestes a partir de Nova Iorque e num diálogo com um amigo é informado da presença de Czentovic. Ainda no primeiro parágrafo, inclui-se como personagem ativa dos fatos que irá relatar: “eu conversava com um conhecido...” O comportamento do narrador que observamos neste início se repetirá em toda a narrativa, ele toma conhecimento dos fatos, das personagens através do seu contato com as outras personagens, esconde-se atrás da voz das personagens.

Na terminologia apresentada por Lígia Chiappini Moraes Leite em *O foco narrativo* (1991) o classificamos como um “narrador – testemunha”, pois narra em primeira pessoa, mas é um eu interno à narrativa, vive os acontecimentos, apela para o testemunho (no caso o discurso direto das personagens), quando busca a verdade, consegue saber o que se passa com as personagens através delas mesmas, serve-se das informações obtidas. Seu ângulo de visão é limitado às informações que obtém ao longo da narrativa. Ele sintetiza a narrativa, mas ao mesmo tempo apresenta cenas. Vejamos também que, em alguns momentos, o relato do narrador é explicitamente apressado, como no momento das partidas de xadrez: “Não faz muito sentido relatar como foi a partida.” Neste momento, o narrador refere-se diretamente ao leitor, explicando por que não relatar fatos que,



como leitores, esperamos que sejam narrados. A objetividade do narrador mostra-se nesse momento claramente: relata apenas os fatos mais relevantes segundo critérios que ele mesmo estabelece.

Nos parágrafos seguintes à introdução, percebemos uma característica comum nas novelas de Zweig: todo o discurso concentra-se inicialmente em volta de uma personagem, no caso Mirko Czentovic, apresentado pelas histórias contadas pelo amigo do narrador. Como leitores somos levados a crer que ele será a personagem central de toda a trama, e qual não é nossa surpresa quando já na metade da obra nos deparamos com uma segunda personagem que tomará o lugar central.

Durante o relato da vida de Mirko, o narrador assume a posição de ouvinte, introduz o relato da seguinte maneira: “o meu amigo, mais atento leitor de jornais do que eu, pode complementar esses pormenores com uma série de histórias.” (Zweig, 1997, p. 95) Essas histórias são narradas de forma impessoal e em alguns momentos com o discurso direto do amigo, sempre destacado visualmente com aspas.

Após este relato, o narrador assume uma posição clara perante à trama, sua curiosidade revela sua “atração por pessoas monomaníacas, presas por uma idéia única”. Essa posição o faz dirigir os acontecimentos, armar uma situação para poder observar e analisar a personagem Mirko. “Por isso não oculte ao meu amigo a intenção de observar de perto esse curioso espécime de inteligência unilateral nos doze dias de viagem até o Rio de Janeiro.” (Zweig, 1997, p. 103) O narrador assume assim também o papel de uma personagem central que, a partir de sua curiosidade e intenção expostas claramente ao leitor, manipulará as personagens e dará injeção a situações propícias para atingir o seu intento.

Nas entrelinhas, podemos também descobrir quem é esse narrador. Tentemos aqui traçar seu perfil: homem, casado (apesar de ser citada apenas uma vez, sua esposa está presente e o ajuda no seu plano para aproximar-se de Czentovic), austríaco (o que revela apenas quando é enviado para convencer Dr. B. para uma partida) em viagem com destino ao Rio de Janeiro. Além disso, era um amante do xadrez. Apesar de praticá-lo apenas por diversão, mostra como este jogo o fascina: “Por experiência própria eu sabia da misteriosa atração desse jogo real” (Zweig, 1997, p. 104). Por fim, como já citamos anteriormente, o narrador de *Xadrez*

tinha também uma atração por pessoas do perfil de Czentovic, como podemos ler em:

Todas as pessoas monomaniacas, presas a uma idéia única, sempre me atraíram, pois quanto mais um indivíduo limita-se, tanto mais está próximo do infinito; precisamente esses indivíduos que, na aparência vivem isolados do mundo, constroem para si, em sua especialidade, como térmitas, uma miniatura curiosa e única do mundo. (Zweig, 1997, p. 102-103)

E mais adiante:

E eu, infeliz, para quem a curiosidade sobre os fenômenos mentais sempre se transformam numa espécie de paixão, não teria como me aproximar dele. (idem, p. 106)

Afinal, revela-se aqui um sujeito, narrador-personagem, que mantém características do próprio autor. O narrador da obra de ficção revela sua ambigüidade pelo fato de ser o sujeito que enuncia e manter características semelhantes às do autor, aproxima-se da figura real deste e, como personagem, revela-se figura construída dentro do próprio texto. A construção do narrador-personagem ficcional está fortemente marcada pela posição que o autor ocupa na realidade.

A mesma atitude assumida pelo narrador no início da narrativa perante a personagem Mirko, ele a assumirá também perante Mc Connor. Explica seu conhecimento dos fatos com a simples expressão “segundo eu soube”. E mais claramente agora analisa, a partir do seu ponto de vista, a personalidade dessa personagem. Conhecendo essa personalidade, tem a chance de manipulá-la, pois é a partir de seu comentário “aliás, que atrativo poderia ter para um campeão mundial jogar conosco, jogadores de terceira categoria?” que Mc Connor sente-se desafiado e procura o campeão para propor-lhe uma partida. O narrador manipula Mc Connor conscientemente, pois logo após o comentário acrescenta: “Obviamente, eu não deveria ter falado em jogadores de terceira categoria a um homem tão ambicioso como Mc Connor.”, e ainda diverte-se com a situação: “Achei graça em perceber quão profundamente eu havia ferido a vaidade de Mc Connor com as inofensivas palavras jogadores de terceira categoria”(idem, p. 110).

Durante a partida de Mc Connor contra Czentovic, o narrador assume a voz do grupo de amadores presentes “o que nos desagradou a todos foi a maneira prepotente com que Czentovic nos fez sentir com demasiada clareza a facilidade com que nos derrotara.”(idem, p. 111) e limita-se a analisar as atitudes de Mirko, afinal era esse seu propósito, sem descrever a partida, pois como explica ao leitor,

ela não tem importância. Este procedimento do narrador de analisar a situação, descrever as reações do grupo e de Mirko é interrompida bruscamente pela expressão “Pelo amor de Deus! Não!”. Incluída no final de um longo parágrafo relatado pelo narrador, essa expressão em discurso direto de uma personagem, até então ausente, adquire uma especial dramaticidade. Ela marca uma mudança no rumo da narrativa, e já nos revela um certo sofrimento da personagem que a emitiu. A partir dessa intervenção inesperada, o olhar do narrador volta-se para a nova personagem, toda a narrativa concentra-se em sua figura, em seus diálogos com o grupo, que são apresentados diretamente. O relato do narrador assume a voz do grupo como observador desta nova situação.

Em todos os momentos da narrativa, o narrador-personagem assume funções decisivas. Observamos que, durante as partidas de xadrez, é ele quem chama Czentovic de volta à mesa após as jogadas do grupo: “Já o nosso amigo ordenara o lance seguinte, e pudemos tornar a chamar Czentovic; tremi2am-me os dedos quando bati com a colher no copo”. (idem, p. 116)

Após a partida, é designada pelo grupo ao narrador a tarefa de procurar o desconhecido e propor-lhe uma partida contra Czentovic. Mais uma vez aqui o narrador assume o papel de maior importância na trama, ele é a figura decisiva ao longo da narrativa. O narrador nesse momento ainda não conhece a personagem Dr. B. , mas declara já tê-lo observado anteriormente: “Um senhor de quarenta e cinco anos, cujo rosto e perfil pronunciado já haviam chamado a minha atenção no convés por sua estranha palidez quase cetácea...”(idem, p. 113-114). Em relação às outras personagens, o narrador adianta-se, está sempre um passo à frente quanto ao conhecimento dos fatos, o que dá ao leitor também pistas sobre o que pode vir adiante na narrativa. A observação acima já esclarece de forma indireta que Dr. B. é uma pessoa doente. O narrador é quem sabe da presença de Mirko no navio e informa os outros passageiros amadores de xadrez. Quando surge inesperadamente a personagem Dr. B., o narrador informa que já o havia observado anteriormente e também será até o final o único a conhecer o passado dessa personagem. Mesmo antes de conhecer esse passado, o narrador tem um conhecimento maior dos fatos e das personagens, adquirido através de suas observações. O leitor descobre por antecipação, através das observações do narrador, que Dr. B. tinha uma relação doentia com o jogo de xadrez. “O desconhecido, que, fato curioso, ainda continuava com os olhos fixos no tabuleiro vazio, espantou-se ao notar que os olhares de

todos..."(idem, p. 117) ou ainda quando o narrador afirma "não sei por que, tive a impressão de que aquele homem deveria ter envelhecido de repente."(idem, p. 119)

Após conhecermos o passado de Dr. B., é possível relacionar todas essas observações e comentários do narrador com os fatos vivenciados pela personagem. O simples fato de o narrador fazer essas observações e relatá-las o coloca à frente das outras personagens em relação aos fatos que serão narrados, é claro que sempre de forma explicável ao leitor, através de observações sobre o comportamento ou sobre a aparência da personagem, ou muito sutilmente com a expressão "tive a impressão".

O que segue é o relato de Dr. B. sobre a sua prisão. Mais uma vez o narrador assume a posição de ouvinte, escondendo-se atrás da voz da própria personagem e conferindo assim ao relato autenticidade. Com isso, aproxima o leitor dos fatos fictícios. Em todo o relato, o narrador intervém apenas duas vezes, quando Dr. B. faz pausas. Nesses momentos, o narrador apenas descreve o instante presente, os movimentos da personagem que logo continuará seu relato. Essas passagens apenas confirmam ao leitor a presença do narrador e interrompem por alguns segundos a ilusão de realidade criada pelo relato autêntico e envolvente de Dr. B.

O relato das partidas de Dr. B. contra Czentovic é realizado através da voz do narrador, que, muito mais do que relatar as jogadas, incompreensíveis para ele e para o grupo, concentra-se em analisar e descrever as atitudes de ambas as personagens. Esse relato é também em alguns momentos interrompido pelo discurso direto das personagens Mirko e Dr. B. Observamos ainda que, ao final da narrativa, o narrador assume mais uma vez o papel fundamental. Como único conhecedor do segredo de Dr. B., é ele quem tem a obrigação de chamá-lo de volta à realidade, antes que tenha uma recaída da "febre de xadrez", da qual já apresenta claros sintomas.

Mais do que um narrador contador de histórias, o sujeito que enuncia em *Xadrez* é o elemento que interliga e funde os episódios, dirige a seqüência da narrativa, e não apenas como narrador, mas também como personagem ativa na trama, que manipula as personagens e os fatos para cumprir aquilo a que se propôs. Revela-se um sujeito fraturado que domina a narrativa e as personagens, mas ao mesmo tempo depende delas para obter as informações. Ao mesmo tempo que recebe de outras personagens, pois é só em contato com elas que tem acesso à

interioridade delas, preenche lacunas com suas análises e observações, lança-se apresentativo na construção dos fatos e da narrativa.

A participação ativa do eu-narrador na trama, assim como a introdução da voz das personagens que conferem autenticidade ao texto, fortalece a verossimilhança na obra. Esses recursos aproximam o leitor dos fatos narrados, envolvendo-o na trama; esse mesmo leitor, porém, é ao mesmo tempo sempre confrontado com a voz do narrador, que lhe afirma ser esta uma obra de ficção. O leitor sente-se num jogo em que é levado a acreditar na veracidade dos fatos, mas que logo em seguida é novamente negada pela voz do narrador. Este recurso utilizado por Zweig confirma na obra a característica que Goethe atribuiu à novela: interessante [spannend].

Em *Brasil: país do futuro*, os recursos utilizados pelo narrador para aproximar o leitor dos fatos narrados é outro; porém o efeito, a aproximação do leitor aos fatos narrados, é o mesmo. Observemos que o ensaísta utiliza no seu discurso, mesmo no capítulo histórico o tempo presente dos verbos.

Durante milhares e milhares de anos, jaz incógnito e anônimo o gigantesco território brasileiro com suas florestas verde-escuras e sussurrantes, suas montanhas e seus rios e seu mar ritmicamente sonoro. À tardinha de 22 de abril de 1500, de repente aparecem no horizonte algumas velas brancas; caravelas bojudas e pesadas, com a vermelha cruz portuguesa,... (Zweig, 1981, p. 19)

Assim inicia-se o ensaio: como narrativa, através da referência ao passado do Brasil, como que para apresentá-lo ao leitor enquanto território, país, e logo a seguir com a descrição da chegada dos portugueses. A chegada é narrada com um certo suspense provocado pela expressão “de repente”; algo de inesperado instaura na narrativa, e a descrição das caravelas torna-as mais presentes para o leitor. Esses recursos explicam a afirmação de Volker Michels, de que temos a impressão de estar lendo uma novela, ou seja, o discurso mantém características que encontraremos também em novelas.

A partir do capítulo “Rio de Janeiro”, há uma mudança na postura do narrador, ele passa a incluir-se no relato, não apenas como observador, mas como participante dos fatos, utilizando sempre a primeira pessoa do plural. Há uma clara mudança do foco narrativo e da temática, pois agora o ensaio gira em torno da narrativa e impressões de viagem do autor pelo Brasil; descreve cidades e estados, o povo e a cultura, conservando ainda o caráter reflexivo já presente nos primeiros capítulos. Vejamos o início do relato de viagem:

De manhã muito cedo já todos os passageiros, munidos de binóculo e de aparelhos fotográficos, esperam sôfregos a entrada no porto do Rio de Janeiro... Todavia sentimos que nos estamos aproximando do litoral, percebemos que ele está próximo, já antes de avistá-lo, pois o ar se vai tornando diferente, sentimo-lo mais macio na boca e nas mãos;... (idem, p. 141)

A nova postura do ensaísta torna-o participante ativa do relato, uma personagem. Lembremos que este capítulo foi redigido pelo autor em 1936, data de sua primeira viagem ao Brasil. Nos capítulos que seguem o autor mantém esta mesma postura do narrador. O ensaio termina com a partida do narrador-autor para os Estados Unidos.

### **3.2. Vozes através do tempo**

Após analisarmos as bases sobre as quais o narrador fictício de *Xadrez* constrói seu discurso e sua própria imagem, enquanto agente do discurso e personagem, as relações estabelecidas entre o narrador, as personagens, o leitor e o próprio autor, resta ainda a realização temporal da obra. De forma alguma, a novela cumpre o ideal de linearidade proposto por Goethe na definição do conceito de novela. Em dois momentos, há clara regressão, quando o amigo relata o passado de Mirko Czentovic e quando Dr. B. relata sua prisão.

A seqüência narrativa realiza-se num curto espaço de tempo, exatamente oito dias, desde o momento da chegada do narrador-personagem ao convés do navio (onde conversa durante uma hora com o amigo antes da partida, quando temos a primeira volta ao passado) até o momento da última partida de xadrez entre Dr. B. e Czentovic, interrompida pelos delírios do advogado. Todas as indicações de tempo cronológico e psicológico são dadas pela voz do narrador. Nos três primeiros dias da viagem, em que procura sem sucesso aproximar-se de Czentovic, o narrador relata apenas o essencial, o tempo acelera-se. Lemos logo no segundo parágrafo após o diálogo com o amigo: "Após três dias comecei deveras a irritar-me com o fato de sua habilidade de defesa ser maior que a minha vontade de aproximar-me dele." (Zweig, 1997, p. 104)

É neste dia que o narrador arma sua estratégia para atrair Czentovic. Novamente são três dias em que o grupo se encontra para jogar, até que seu plano começa a dar resultados. No relato do narrador consta: "No terceiro dia consegui o

que desejava, porém só em parte.”(idem, p. 107) A partida entre Mirko e Mc Connor é marcada para o dia seguinte. A primeira partida que, como declara o narrador diretamente ao leitor “não faz sentido relatar” (idem, p. 111), passou num piscar de olhos. A segunda partida transcorria da mesma maneira até o momento da intervenção de Dr. B. A partir deste momento, o tempo parece transcorrer num ritmo mais lento, o simples fato de o narrador relatar que Czentovic sentou-se pela primeira vez em frente ao tabuleiro para pensar na jogada que irá fazer retarda o andamento dos fatos, e logo em seguida o tempo parece parar, no momento em que o campeão declara “empate”. “Por um instante reinou absoluto silêncio...tudo acontecera rápido demais.” (idem, p. 116)

Após a partida, há o relato de Dr. B. sobre o seu passado: é a segunda regressão, a segunda volta ao passado. O leitor sente-se neste relato jogado entre o passado da personagem e o momento presente, o tempo da narrativa para a qual o discurso do narrador o traz de volta. Esse relato dura por volta de duas horas, como marca o narrador, ao ouvir o gongo chamando para o jantar.

O tempo é um elemento que exerce grande pressão sobre Dr. B. enquanto está na prisão, dentro do relato desse passado, ele é um elemento de grande importância. Na prisão as horas arrastavam-se lentamente, prolongadas pelo vazio em que se transformou a vida da personagem. A espera sem objetivo exerce sobre a personagem uma pressão psicológica incontrolável. A questão temporal dentro do relato de Dr. B. está inevitavelmente ligada ao espaço, por esse motivo a reservamos para uma análise mais detalhada no quarto capítulo.

Seguindo a seqüência da narrativa cronologicamente, chegamos à primeira partida de xadrez entre eles, marcada para o dia seguinte, o oitavo dia. A partida entre Dr. B. e Czentovic, apesar de ser relatada de maneira objetiva, pois como explica o narrador ela é para ele tão incompreensível que não consegue relatar todas as jogadas, prolonga-se temporalmente. No relato do narrador lemos: “A isso foi-se juntando pouco a pouco uma fadiga, provocada principalmente pelas intermináveis pausas de reflexão que Czentovic fazia e que visivelmente começavam a irritar o nosso amigo.” (idem, p. 152) O tempo durante a partida é também um elemento que acentua a diferença entre as duas personagens: Mirko é marcado pela lentidão que caracteriza sua incapacidade de prever as jogadas, de abstrair o jogo enquanto em Dr. B. acentua-se a impaciência, a rapidez em calcular as próximas jogadas. Cronologicamente a partida é marcada também pelo narrador

que expõe: “após duas horas e quarenta e cinco minutos de jogo, todos já estávamos fatigados e quase sem interesse em torno da mesa.” (idem, p. 153) É quando Dr. B., antecipando-se mais uma vez, declara a partida ganha, enquanto Czentovic só o faz após “uma longa e calculada pausa”.

A consciência do ato de narrar leva o narrador a apressar as passagens menos importantes, mesmo que estas sejam temporalmente mais longas, e a retardar os momentos mais importantes, quando se dedica à observação das personagens. Nesses momentos, o tempo é essencialmente psicológico. O xadrez caracteriza-se como um jogo que requer muita reflexão, desse modo as partidas tornam-se vagarosas. Vejamos o tratamento temporal diferenciado que o narrador dá à partida entre Mc Connor e Czentovic e mais tarde entre Dr. B. e Czentovic. Na primeira há uma grande diferença entre as personagens, Czentovic domina a arte do xadrez enquanto Mc Connor e todo o grupo que o acompanha são apenas amadores. A partida realiza-se num piscar de olhos, como que refletindo a facilidade que o campeão teve de vencer. No momento em que se enfrentam os dois grandes conhecedores do xadrez, a partida torna-se lenta, as pausas constantes de Czentovic para a reflexão tornam-se quase insuportáveis para a platéia e mesmo para Dr. B. que, tendo aprendido a jogar xadrez imaginariamente, é extremamente rápido nos cálculos e combinações, o que o diferencia de Czentovic. Para o leitor, a narrativa adquire duas dimensões temporais, a da narração e a do passado das personagens. Principalmente no relato direto de Dr. B. sobre o seu passado somos transportados para ele. A característica identificada por Hannelore Schlaffer (1993) no gênero novela “o narrador narra como se tivesse acabado de ouvir ou vivenciar os fatos” é marcante em *Xadrez*. O recurso de construção do discurso utilizado, isto é, deixar a própria personagem narrar o seu passado, permite ao leitor uma identificação com o eu-narrador. Ambos tomam conhecimento deste passado no mesmo momento, assim temos a impressão de que o narrador relata os fatos que acabaram de acontecer ou ainda estão acontecendo, somos aproximados temporalmente dos fatos fictícios. Percebemos, portanto, que o narrador na sua relação com o tempo mais uma vez impõe os seus propósitos e usa este elemento para cumpri-los.

A divisão do narrador, que está cindido entre narrar e produzir - como personagem do ato narrativo, entre a presentificação dos acontecimentos e a avaliação dos acontecimentos e das figuras humanas agentes nos fatos -



corresponde de certa maneira à divisão do próprio autor que, sendo um observador da realidade histórica que o cerca (e isto comprova a sua obra como um todo), insiste sempre na tentativa de perspectivizar<sup>48</sup> essa realidade em suas obras ensaísticas, biográficas e fictícias; no caso da novela *Xadrez*, ambientalizada na sua contemporaneidade, insiste em ser também um sujeito ativo dentro da realidade que resultou na Segunda Guerra Mundial. Assim como o narrador, o autor é um ser dividido entre o produzir, no caso, o texto fictício da *Schachnovelle*, e vivenciar a realidade nela figurada.

O narrador introduz no universo diegético uma orientação avaliativa capaz de acentuar a importância do eu enquanto sujeito da enunciação, e capaz de desnudar no outro (no caso nas personagens) a contradição existencial, pois ambas as personagens centrais Dr. B., que assume o papel de protagonista e Czentovic, que com sua presença permite a contradição, debatem-se numa busca de sentido para sua existência.

*Xadrez* aponta, pois, para o conflito humano de busca de um objetivo existencial que possa ser um benefício à humanidade ou, ao contrário, apenas um benefício próprio. Estes conflitos são presentificados na obra pelas figuras humanas. O final em aberto na novela revela que esta busca das personagens é constante no ser humano, o que faz da vida um espetáculo e, dos homens, atores.

Ao escrever sobre os rumos da história, como disciplina acadêmica em seu ensaio “História de amanhã”, Zweig se pergunta que “som alado” pode sair da nova forma de história por ele proposta, se ela mostrar que “três mil anos de nossa humanidade consciente não representam somente um divertimento sangrento de gladiadores apresentado por um deus embriagado e inconsciente, mas que nós mesmos somos os heróis neste drama grandioso, somos seus atores, poetas e criadores. Quando faz sentir que reina um sentido em toda a atividade e esforço eternos da humanidade, e sentimos que a cada um de nós, em sua curta existência, cabe, neste drama uma palavra, um gesto;...” (Zweig, 1943, p. 212)

Esse caráter Zweig procurou imprimir às figuras humanas presentes em suas obras. Elas são seres cujo heroísmo se revela no seu caráter, na luta por seus ideais; elas são em grande parte perdedores, como foi Jeremias no drama escrito durante a Primeira Guerra Mundial, mas sobretudo revelam-se humanas, simples. Onde está nas personagens de *Xadrez* este heroísmo? A figura de Czentovic, um

---

<sup>48</sup> Termo usado conforme definição de Wolfgang Iser citada na p. 30.

fraco, a quem faltava o cérebro para os mais simples assuntos escolares, sem cultura, que encontra no xadrez a oportunidade de tornar-se rico e conhecido, é o verdadeiro anti-herói. Sua lógica fria e obstinada possibilita interpretações como a realizada por Hannspeter Brode, segundo a qual Czentovic é a representação do próprio Hitler, obstinado pelo poder. Segundo Brode, o fato de Dr. B. vencer Czentovic revela a esperança do autor de uma derrota do nacional-socialismo. O herói apresenta-se como um ser que, ao provar o gosto da fama e do dinheiro, dedica sua vida a eles numa ganância mesquinha, que se considerava um grande homem por não conhecer nada além do próprio mundo limitado.

Czentovic, com sua personalidade obstinada, incapaz de integrar-se com sua época e com os seres humanos que o cercam e cuja luta visa apenas o seu benefício próprio, a satisfação de sua ganância, opõe-se diametralmente ao objetivo do autor que, como ele próprio revelou, era trabalhar em apenas uma direção, naquela que ajudasse a sua época a se desenvolver positivamente. Mas o que pode ter motivado a criação desta personagem senão o confronto de Zweig com personalidades e atitudes assim na sua realidade? No momento histórico em que a novela foi escrita, afinal, o mundo era confrontado com um ser obstinado pelo poder. Lembremos aqui o que Costa Lima escreveu sobre "ângulo de refração do eu", a capacidade do autor de criar personagens verossímeis e até mesmo densas e complexas com as quais, porém, não é possível estabelecer qualquer aproximação à figura do próprio autor.

Vejamos também o quanto a imagem de Czentovic se opõe à imagem do brasileiro analisada na obra *Brasil: país do futuro*. É necessário antes da comparação termos presente que o brasileiro é em primeiro lugar admirado por Zweig pela sua capacidade de conviver diariamente com as diferenças de raça, classe, religião ou cultura, o que faz do país um paraíso naquele momento em que a Europa se destrói em ódio e guerra. Vejamos agora a descrição do indivíduo brasileiro:

"Quer parecer-me que essa delicadeza do sentimento é talvez a qualidade mais característica do povo brasileiro. Os indivíduos não necessitam aqui de tensões veementes e violentas, de êxitos visíveis e aproveitáveis para estarem satisfeitos... Os indivíduos aqui não querem muita coisa, não são sôfregos... Aqui a vida em si é mais importante que o tempo." (Zweig, 1981, p. 123-125)

Enfim, o brasileiro apresenta-se como um ser sem ambições, ao contrário da personagem de *Xadrez*. Vemos, portanto, que a presença desta personagem na obra de Zweig adquire destaque por representar valores aos quais o autor se opunha, mas com os quais o mundo era confrontado diretamente.

A personalidade de Dr. B. , “homo obscurissimus”, opõe-se no seu caráter a Czentovic. Imediatamente este sujeito procura integrar-se ao grupo de amadores de xadrez, revela-se humilde, é culto, educado em Viena, numa família conhecida e tradicional, com grande capacidade de abstração, declaradamente cosmopolita “e esses quinze dias foram de tal forma preenchidos com as mil formalidades de que o ex-cosmopolita precisa hoje para deixar o país...” (Zweig, 1997, p. 148). Está claro que Dr. B., com sua visão cosmopolita, é o oposto de Czentovic, que contruiu para si um mundo isolado da realidade.

O narrador afirma que o xadrez, apesar de ser um jogo fascinante, é para ele apenas um “jogo”, não suficiente para transformar-se num ideal de vida. Era para ele incompreensível como “um ser humano, uma pessoa inteligente que, sem enlouquecer, durante dez, vinte, trinta, quarenta anos incessantemente dirige toda a força de seu pensamento para o ridículo empenho de acuar um rei de madeira sobre um tabuleiro.” (idem, p. 105) O interesse do narrador pelas duas personagens surge, pois ambas, em circunstâncias bem diversas, dedicaram suas vidas ao xadrez. Ao passo que para Czentovic o jogo transforma-se no centro de sua vida, para Dr. B. , pelas circunstâncias especiais em que se encontrava, tentar dedicar a sua vida ao xadrez o levou à loucura. Para Czentovic, o xadrez apresenta-se como a salvação de uma vida sem objetivo, ao mesmo tempo que Dr. B. elege um livro como sua salvação, esperando encontrar nele alimento para seu cérebro. O fato de este livro ser “um manual de xadrez e não um Goethe ou Homero” o decepciona profundamente (Zweig, 1997, p.135).

Dr. B. apresenta-se como herói e representa valores que o aproximam do autor Zweig. A perda de seu maior valor, a liberdade e o contato com o mundo, fazem-no renunciar à própria vida, como indica a tentativa suicida de fuga do hospital. Também nesta personagem foi possível identificarmos figurações da realidade do próprio autor.

Se Zweig mantinha a preocupação de ser *Xadrez* uma obra abstrata demais para o grande público, não a mantinha sem razão, pois de fato a obra se apresenta como viagem ambivalente ao interior da alma humana torturada, pela história de sua

época e ao mesmo tempo esperançosa de encontrar um novo mundo idealizado, como lhe parecia naquele momento o Brasil.

## 4. Espaço e sujeito

Eis, povo de peregrinação, povo de deus, prepara-te para a viagem,  
olha ao longe, não olha para trás!  
Os que ficam têm pátria;  
os que deambulam têm o mundo.  
(Stefan Zweig, *Jeremias*)

Ao longo de nossas pesquisas e análises, observamos que Zweig associa o projeto humanista de uma “Heimat” [pátria] justa e pacífica ao Brasil. No ensaio *Brasil país do futuro* o Brasil apresenta-se como espaço onde se configura um narrador em primeira pessoa, que em muitos momentos se aproxima explicitamente do autor. Na novela é na ocupação de espaços precisamente descritos que se constroem os momentos de maior densidade psicológica e existencial (basta pensar na longa descrição do quarto em que Dr. B. fica confinado).

Além disso, considerando-se *Xadrez* no contexto da constituição do espaço autobiográfico de Stefan Zweig, o sujeito-autor ao produzir a novela está confrontado com a realidade de exílio no Brasil, situação que lhe impõe estímulos que se podem considerar decisivos no processo de produção e construção textual. A marca ficcional do destino da viagem do narrador (Rio de Janeiro) remete, no contexto do espaço autobiográfico, a esse detalhe nada irrelevante. A partir desta constatação, dedicaremos este último capítulo à análise do sentido da representação e descrição do espaço em ambas as obras.

A descrição de espaços foi discutida já por Lukács em seu ensaio *Narrar ou descrever*, onde destaca que é necessário que a descrição supere na representação a causalidade e seja elevada à necessidade, ou seja, que os elementos descritos adquiram significado contextual. Segundo Lukács: “...se não revelam traços humanos essenciais, se não exprimem as relações orgânicas entre os homens e os acontecimentos, as relações entre os homens e o mundo exterior” (Lukács apud Dimas, 1987, p. 42). Desta forma, as descrições adquirem um novo significado à medida em que, inseridas no contexto da obra, revelam as relações do homem com o mundo, permitindo a revelação de traços que lhes são essenciais.

A voz autorial de *Brasil: país do futuro* assume uma atitude descritiva analítica perante o Brasil, sua história, a natureza, a civilização, a cultura, o que realiza o objetivo do autor exposto no prefácio: “afinal cheguei de novo a este país, mais bem

preparado do que anteriormente, a fim de tentar fazer dele uma pequena descrição”. (Zweig, 1981, p. 11)<sup>49</sup> Outros estudiosos, porém, referiram-se às descrições de Zweig como não sendo simples retrato da realidade [Abbildung]. Alberto Dines, ao perguntar-se sobre a imagem do Brasil presente no ensaio declara: “Brasil real ou ideal? Stefan não errou, superestimou. Não viu, desejou.”(Dines, 1981, p. 297) Em outro momento ainda afirma “Brasil: país do futuro, com seus erros, super e subestimações, desvios e superficialidades, é um plano-diretor para uma civilização brasileira. Proposta de utopia...Uma prospecção – afinal não era jornalista, nem cientista social, mas um Dichter, poeta. E poetas também são construtores do mundo. À sua maneira.” (Dines, 1981, p. 298).

Volker Michels no seu ensaio “Abstand macht hellsichtig” vê a questão mais precisamente:

Zweig via muito precisamente o que havia. Mas justamente porque seus livros não ficam parados na representação disso, na miséria atual, mas desenvolvem energias para a eliminação do mal, (eles) coagem para a dominação da inércia do coração e para a expansão do campo visual.

Zweig sah zu genau, was war. Aber gerade, weil seine Bücher nicht stehenbleiben bei der Abbildung dessen, bei der aktuellen Misere, sondern Energien entwickeln zur Beseitigung der Mißstände, nötigen sie zur Überwindung der Trägheit des Herzens, zur einer Erweiterung des Blickfeldes. (Michels, in: Schwaborn, 1999, p. 163)

As descrições do Brasil apresentadas em *Brasil: país do futuro*, muito criticadas por serem utópicas, falharam no campo político, como afirma Dines, adquirem um significado maior se compreendidas no seu contexto, quando ampliamos nossas perspectivas conhecendo a biografia, a situação histórico-cultural e a obra do autor como um todo. Retornamos assim às questões teóricas expostas no segundo capítulo, a representação da realidade no texto e o espaço autobiográfico, ou à presença do sujeito-autor na sua obra.

Como já afirmamos no capítulo anterior, o espaço é, em conjunto com outros elementos, um recurso utilizado pelo autor na organização de seu discurso e como tal deve ser compreendido no todo do texto, interligado aos outros elementos deste. A representação do espaço está vinculada à visão e vivência das personagens e do

---

<sup>49</sup> „...; endlich kam ich wieder in dieses Land, besser und gründlicher vorbereitet als zuvor, um zu versuchen, davon ein kleines Bild zu geben.“ (Zweig, 1998, p. 10)

narrador do texto, “à inserção de sua corporeidade no mundo que percebem e partilham e às relações éticas que aí se inscrevem.”(Soethe, 1999, p. 127)

A partir da noção de natureza como “idéia” desenvolvida por Kant (apud Soethe, 1999), natureza que contém a “totalidade” dos fenômenos naturais, mas é impassível de objetivação, compreende-se também a noção de espaço: o sujeito é capaz de apreender o entorno imediato que tem diante de si, mas não o espaço em sua totalidade. O sujeito é assim confrontado com o cosmo e o descobre, em sua grandeza incomensurável, tomando consciência de suas próprias limitações. Ainda segundo o pensamento de Kant, a nulidade do ser humano diante do cosmos, só pode ser estancada com o recurso à lei moral presente nos homens<sup>50</sup>. O sujeito que dá forma ao espaço representado na obra de arte impõe o seu ponto de vista sobre a realidade e faz escolhas, ao mesmo tempo confirma com este procedimento sua própria limitação.

O Brasil traçado por Zweig em seu ensaio apresenta-se como um espaço construído a partir da relação do sujeito, que carrega consigo a carga de suas experiências, com a realidade que o cerca, e que não se revela em sua totalidade. O autor, em muitos momentos, em cartas, no prefácio da obra, afirma ainda não conhecer o Brasil suficientemente para poder dar ao leitor a imagem do todo: “ Sei que essa descrição não é completa e não pode ser completa. É impossível conhecer inteiramente o Brasil, esse mundo tão vasto.” (Zweig, 1981, p. 11) Essa afirmação revela a consciência do sujeito da impossibilidade de apreender o cosmo e quando o autor afirma objetivar a apresentação de “ein kleines Bild” [uma pequena imagem, um pequeno quadro] deste país, mais uma vez confirmamos que a pretensão é a de representar a realidade apenas sob uma ótica, aquela que ele próprio conheceu. A abordagem do espaço brasileiro no ensaio envolve, portanto, a conformação/tematização da subjetividade feita por Zweig, o ponto que o sujeito ocupa e a partir do qual focalizará a realidade, o mundo que o cerca.

Nas páginas seguintes procuraremos esclarecer qual o recorte da realidade, como se apresenta o espaço brasileiro e a partir de que procedimentos técnicos ele revela o Brasil em seu ensaio. Considerando que a única obra de Zweig totalmente produzida no Brasil em situação de exílio, é a *Schachnovelle* procuraremos também nela buscar figurações da realidade a partir do elemento espaço.

---

<sup>50</sup> Soethe, 1999, p. 129

#### 4.1. O retrato do Brasil

Zweig inicia o relato apresentando o Brasil como espaço geográfico, território ainda desconhecido, e faz referência à natureza, às paisagens existentes neste território. “Durante milhares e milhares de anos jaz incógnito o gigantesco território brasileiro com suas florestas verde-escuras e sussurrantes, suas montanhas e seus rios e seu mar ritmicamente sonoro.” (Zweig, 1981, p. 19) O narrador utiliza nesta curta apresentação do território brasileiro, adjetivos que estimulam os sentidos do leitor, a cor das matas “verde-escuras”, assim como o som delas, do mar “ritmicamente sonoro”, recurso que dá vida ao país ainda incógnito. A atenção do narrador concentra-se no tamanho deste território expresso pelo adjetivo “gigantesco” e na natureza. Percebe-se já neste primeiro momento que o sujeito é, no Brasil, confrontado com uma natureza diferente e com dimensões espaciais também diferentes das européias, pare ele conhecidas, o que confirmamos com uma comparação que lemos no início do segundo capítulo “Subscreve-se de bom grado a breve afirmativa de James Bryce: Nenhum grande país do mundo que pertença a uma raça européia possui semelhante abundância de solo para o desenvolvimento da existência humana e de uma indústria produtiva.” (Zweig, 1981, p. 71)

A narração da história do Brasil, proposta no primeiro capítulo, concentra-se na análise do desenvolvimento do Brasil desde o seu descobrimento até a contemporaneidade, na qual o narrador, mais do que apresentar o espaço brasileiro e descrevê-lo, procura compreender como este novo território surgiu e conquistou seu espaço na história e na geografia mundial sem entrar em conflito com o mundo:

“Também nesta abdicação novamente a tradição brasileira é felizmente conservada: realizar revoltas políticas tanto quanto possíveis sem derramamento de sangue e de modo conciliador.” (Zweig, 1981, p. 63)

“Na sua política, quer interna, quer externa, o Brasil inabalavelmente revelou sempre o mesmo método, porque refletia a alma de milhões e milhões: resolução pacífica de todos os conflitos, mediante conciliação recíproca. Nunca com sua própria construção perturbou a construção do mundo e sempre só fez concorrer para ela.” (Zweig, 1981, p. 69)

Sob este aspecto Zweig foi criticado, pois o desenvolvimento do Brasil e principalmente no aspecto político foi marcado por lutas internas e externas, pela escravidão de índios e negros e na contemporaneidade, no momento em que a obra foi redigida, pela ditadura acompanhada de violência e repressão. Voltemos,



para compreender a visão do autor, à sua biografia, em que constam a participação na Primeira Guerra Mundial e a fuga da Segunda Guerra Mundial, a perseguição sofrida pelo ódio racial. Comparadas às duas guerras, as lutas e guerras no Brasil tendem a mostrar-se insignificantes, no que diz respeito a seu potencial de destruição e morte. O mesmo ocorre ao compararmos a história europeia à história do Brasil. As guerras por conquistas de novos territórios são constantes na história europeia, enquanto o Brasil apenas mantém o seu vasto território. O narrador queda-se diante deste espaço, deste território:

Prodigiosamente favorecido pela natureza com território e com infinitas riquezas dentro deste, dotado de beleza e de todas as imagináveis forças potenciais, continua o Brasil sempre com o velho problema de seus primeiros tempos: radicar em seu inexaurível solo entes humanos de zonas superpovoadas e unindo o velho ao novo, criar uma nova civilização. (Zweig, 1981, p. 69)

A Europa é uma zona superpovoadas, e o Brasil representa-se como em outros momentos do passado uma solução para esse fato. A imagem do Brasil construída pelo narrador no primeiro capítulo é a do espaço ideal. A sensação da imensidão do território ainda pouco explorado e com potencialidades múltiplas, o desenvolvimento face à realidade europeia baseado na preservação da paz e da liberdade e a esperança de uma nova civilização, manifestada na última oração da citação acima, transformam o Brasil real no espaço idealizado pelo homem europeu. Comparado a outros países e à Europa durante a Segunda Guerra, o Brasil é visto como um país privilegiado, onde o homem europeu ainda pode ser homem, fazer parte de uma nova civilização.

O humanista Zweig encontrou no Brasil o seu país idealizado. O narrador retém-se na descrição de figuras históricas que contribuíram para a construção deste ideal: "Maurício de Nassau faz boa figura na história do Brasil. Como humanista trouxe a idéia de tolerância, permite a todas as religiões livre ação, possibilita a todas as artes fecundo desenvolvimento, e mesmo os velhos colonos não podem queixar-se de violência." (Zweig, 1981, p. 49) Da mesma forma descreve D. Pedro II:

"Um verdadeiro humanista de bons sentimentos, para cuja ambição é maior ventura receber uma carta de Manzoni, Victor Hugo ou Pasteur, do que brilhar em paradas militares ou conseguir triunfos pelas armas." (Zweig, 1981, p. 65)

A construção do espaço ideal está intimamente ligada às personagens que fizeram parte de sua história, àquelas que não se deixaram deslumbrar simplesmente pelas belezas e riquezas oferecidas pelo país, mas que trabalharam, ou tencionaram o crescimento das futuras gerações, como no caso dos Jesuítas. A diferença da atitude dos colonizadores e dessas “figuras humanistas” destacadas por Zweig perante a natureza é fundamental para o desenvolvimento do país, na visão do autor. Enquanto os colonizadores, mantendo a imagem do Brasil como paraíso ou Eldorado, procuram dominar o espaço e a natureza, os Jesuítas procuram transformá-lo numa pátria (Heimat).

O “aspecto humanista” na história do desenvolvimento do Brasil é destacado ao longo do ensaio de várias maneiras. O recurso da personificação do território brasileiro no discurso do narrador mostra um país-personagem, quase um ser humano: “O Brasil conta apenas com cinquenta anos de idade, quando, após movimentos fetais incertos, pela primeira vez começa a dar sinais de vida própria e verdadeiramente consciente.” (Zweig, 1981, p. 41) O termo “movimentos fetais” aproxima a existência do território do início da vida de um ser humano. O espaço geográfico adquire “vida própria”.

A imagem do lendário Eldorado, terra de riquezas minerais intermináveis, em que acreditavam os colonizadores é tratada pelo ensaísta, no segundo capítulo intitulado “Economia”, de outra maneira, ele cria a imagem do paraíso natural.

Existe nele imensa riqueza de solo que ainda não conheceu cultivo, e no seu subsolo há minérios e tesouros que absolutamente não são explorados e quase nem estão descobertos. (Zweig, 1981, p. 71)

A descrição que segue confirma o deslumbramento do sujeito diante do espaço natural, diante das paisagens e das possibilidades econômicas do país. Tudo no Brasil são hipérboles.

Com a forma de uma harpa gigantesca, desenhando, de maneira curiosa, com sua linha exatamente o contorno da América do Sul inteira, este país possui terras montanhosas, litoral, planícies, florestas, sistemas fluviais e é fértil em quase todas as zonas...O Brasil possui os mais caudalosos rios do mundo ou lhes fornece águas, o Amazonas e o Rio da Prata; suas montanhas lembram, em algumas regiões, os Alpes e se elevam, como o Itatiaia, que tem três mil metros de altura.... (idem, p. 71-72).

Esse espaço ainda inexplorado “representa para o globo terrestre, em muitas partes já fatigado e esgotado, uma das maiores esperanças e a mais justificada.” Na descrição que segue o narrador observa que nenhum pintor será capaz de encontrar

na sua paleta os tons das cores do Brasil. A natureza exerce sobre o sujeito uma fascinação, ele se deslumbra perante ela, percebe-se diante da grandiosidade da natureza e vê nela a possibilidade de sobrevivência do ser humano. A riqueza do Brasil é para o narrador o espaço. “O Brasil reconheceu que espaço é força e gera forças, que não são o ouro nem o capital poupado que constituem a riqueza de um país, mas sim o solo e o trabalho que neste é realizado.”(idem, p. 114)

Esse espaço ainda existente no Brasil é o que dá esperanças para as gerações futuras, ele não permite apenas o sustento do ser humano como ser natural, mas também o seu desenvolvimento como ser psíquico e ético. “E espaço não é simples matéria, espaço é também força psíquica.”

Para Zweig, a natureza brasileira representou uma saída para esquecer a guerra e a destruição da Europa, dela emanava a força necessária para o autor continuar vivendo. O sujeito encontra na natureza a força psicológica para seguir seu caminho. Vejamos o que ele declara para Friderike em carta:

Se me for possível esquecer aqui a Europa, ver todos os bens, casa, livros como perdidos, ser indiferente à glória e ao sucesso e apenas ser grato por poder viver em uma paisagem divina, enquanto a Europa se devasta em fome e miséria, quero estar satisfeito – Você não pode imaginar, que consolo vem da natureza, onde tudo é tão colorido e as pessoas comovedoras.

Wenn es mir gelingt, hier Europa zu vergessen, allen Besitz, Haus, Bücher als verloren zu betrachten, gleichgültig gegen Ruhm und Erfolg zu sein und nur dankbar, dass man in einer göttlichen Landschaft leben darf, während Europa Hunger und Elend verheert, will ich zufrieden sein – Du kannst Dir nicht denken, welche Tröstung von der Natur ausgeht, wo alles farbig ist und die Menschen kindlich rührend. (Kesten, 1964, p. 239)

Partimos, portanto, do ponto de vista de um sujeito confrontado com a realidade da guerra e do exílio, para quem a natureza é conforto, é a certeza de que ainda há esperanças para a humanidade no globo terrestre e que transpõe para a sua obra esta realidade individual, transformando o espaço brasileiro num espaço idealizado, ainda primitivo.

No capítulo “Economia”, destacam-se as múltiplas possibilidades que o Brasil oferece, a imagem da natureza variada e imensa como o território brasileiro. Um território que mantém como características a variedade, a multiplicidade natural, as constantes transformações e súbitas mudanças na sua economia, como analisa Zweig. Em forma de drama, ele representa o ciclo do ouro, ao lado dos ciclos da

cana-de-açúcar, do café, da borracha e da imigração, cada um com a função de desenvolver uma região do Brasil. No ensaio “A monotonização do mundo”, Zweig critica a tendência de todas as nações se tornarem semelhantes; no Brasil, ele ainda encontra a multiplicidade, os contrastes naturais reunidos num só território.

O ensaísta relata também a realidade negativa do Brasil:

O trabalho de seringueiro é terrível: morando em miserável rancho na floresta, isolado de toda humanidade civilizada, tem ele que primeiro abrir com facão e foice o caminho para chegar às seringueiras e depois marca-las, tem que várias vezes por dia ir e voltar, sob o calor escaldante...Se o desgraçado tenta fugir do seu cativeiro, eufemicamente denominado contrato de trabalho, é caçado, exatamente como outrora o escravo, por guardas armados e daí em diante tem que trabalhar acorrentado. (Zweig, 1981, p.102)

Nesse relato fica claro que há no Brasil diferenças sociais, a conquista deste espaço e da natureza não é um processo fácil, apresenta obstáculos a serem vencidos pelo ser humano que se propõe a realizá-lo. Zweig descreve em alguns momentos também o Brasil real, de injustiças sociais, de dificuldades.

A multiplicidade não é somente característica da natureza mas também do povo brasileiro. “Quem anda pelas ruas do Rio vê, numa hora, mais tipos mesclados e, com efeito, já indeterminados, do que noutra cidade num ano.” (idem, p. 116)

O autor destaca o brasileiro como o povo em desenvolvimento: “uma massa humana, constantemente mexida e recebendo sempre novas substâncias, está cozinhando.” (idem, p.115) Diferencia o brasileiro dos portugueses, sua origem. “O que do ponto de vista físico e psíquico caracteriza o brasileiro é sobretudo ser ele de compleição mais delicada...”(idem, p. 119)

O sujeito brasileiro caracteriza-se pela falta de agressividade, um certo sentimentalismo ou, como denomina Zweig, “delicadeza de sentimento”. A falta de ambição permite-lhe ainda dar mais valor à vida. O fato de o narrador descrever que muitos brasileiros, quando recebem o salário, deixam de ir ao trabalho por alguns dias, não caracteriza aqui o brasileiro como preguiçoso. Isso é visto pelo narrador antes de forma positiva, como falta de ambição e valorização maior da própria vida. Do ponto de vista do autor, essa atitude é a valorização da vida e dá ao sujeito uma outra noção de tempo e outros valores.

O Brasil é a realização das esperanças do sujeito confrontadas com a realidade:

E se a civilização do nosso Velho Mundo de fato se aniquilasse nessa luta suicida saberíamos que aqui há outra em atividade, pronta a tornar mais uma vez ainda realidade tudo o que entre nós as mais nobres gerações intelectuais em vão desejaram e sonharam: uma civilização humana e pacífica. É esse o mais feliz consolo em alguns momentos de nossa consternação. (idem, p. 140)

A natureza também é motivo decisivo nos capítulos que seguem, a descrição do “Rio de Janeiro”, de “São Paulo”, “Minas Gerais” e “O vôo sobre o norte”. A natureza é um todo orgânico vivo, cujos elementos estão em relação harmônica, a natureza não é considerada uma unidade independente, mas sim uma unidade de causas e efeitos harmoniosa. “Por toda parte a natureza é exuberante, mas ao mesmo tempo, harmônica, e em plena natureza se acha a própria cidade.”(idem, p. 145)

A beleza do Rio de Janeiro consiste na harmonia entre a cidade, construída pela ação do homem, e a natureza. “O Rio é uma natureza que se tornou cidade, e é uma cidade que se tornou natureza.”(idem, p. 143) E também nestas descrições das cidades a grandiosidade e a multiplicidade são características marcantes. Desta beleza natural emana a força que o indivíduo necessita para viver, o próprio indivíduo é influenciado pela harmonia existente entre a natureza e a cidade e desta maneira se movimenta como parte dela.

É mais fácil ser pobre aqui do que em outra grande cidade. O mar é livre para o banho, e a beleza para todos os olhos; as pequenas necessidades da vida custam pouco dinheiro, as pessoas são afáveis e é infinda a multiplicação das pequenas surpresas diárias que fazem feliz uma pessoa, sem que ela saiba o porquê disso. Há na atmosfera algo de brando e repousante que faz com que o indivíduo se torne menos combativo, talvez também menos enérgico. (idem, p. 147)

E mesmo a ação do homem em meio a esta natureza é harmônica. A descrição da sensação de entrar na Igreja de São Bento revela:

Há um instante ainda estávamos na intensa luz solar do Rio, agora é apenas uma penumbra cor de mel que nos envolve, uma claridade velada, amortecida como a de um nebuloso acaso do sol. Não distinguimos formas e contornos; o espaço e as formas diluem-se nessa neblina luminosa. Só então percebemos que essa luz provém do ouro que doura todas as paredes...Todas as linhas, todas as superfícies continuam-se suavemente e, misturadas com a luz do dia,... (idem, p. 150)

Nessa descrição, um elemento nos chama a atenção. A visão da luz que emana das paredes da igreja faz com que o observador perca a noção de formas e espaço. O sujeito, a obra do ser humano e a natureza integram-se de todo.

As favelas que para os brasileiros são um atraso do ponto de vista social são vistas pelos olhos do narrador como algo especial, um colorido especial para a cidade. “A cinco minutos de uma praia de luxo, de uma avenida, parece-nos estar numa aldeia da Polinésia ou da África. Vemos o máximo de primitividade, a maneira mais simples de habitar e de viver, ...” (idem, p. 157) A favela expõe o sujeito a sua condição de ser primitivo, já não mais imaginável na Europa desenvolvida e industrializada.

A natureza do Rio proporciona conforto para a alma:

E como esses casebres estão situados no alto dos morros, nos mais inacessíveis recantos têm a mais bela vista que se pode imaginar, a mesma natureza luxuriante... essa maravilhosa natureza do Rio, que não deixa a alma ser melancólica e infeliz, porque incessantemente afaga com sua mão macia e tranquilizadora. (idem, p. 158)

A expressão “afaga com sua mão macia” humaniza a natureza, a transforma num ser capaz de consolar quem com ela se confronta. A natureza e o espaço ainda existentes no Brasil permitem ao ser humano uma solidão positiva:

Que solidão abençoada, nessa ilha, sob palmeiras que se erguem para o firmamento eternamente azul e dão sombra a um mar também eternamente azul! E solidão, solidão consoladora por tanto tempo quanto o espírito quiser tê-la:.... (idem, p. 163)

Observemos que um sentimento universal e normalmente negativo no ser humano que o sente, como a solidão, é na visão aqui exposta um sentimento positivo, uma solidão consoladora. A realidade específica vivida por Zweig é tão desesperadora que a solidão torna-se um consolo, uma fuga. Zweig procurou no Brasil, entre outras coisas, a possibilidade de reencontrar seu passado perdido descrito e analisado em sua autobiografia:

Nada combina e, apesar disso, tudo combina; constantemente fico surpreso e nunca me farto. Vaguear, perambular e descobrir, esse prazer que, de todas as cidades da Europa, Paris foi a última a nos proporcionar, tomei a encontrar aqui, na forma mais sedutora. (idem, p. 166)

A primitividade da cidade a torna uma volta ao passado. “Passear pelas ruas pequenas e estreitas do Rio é retroceder no tempo. Acho-me num mundo colonial em que tudo ainda estava próximo, à mão,...” (idem, p. 164)

Pelo que há em relação à imagem do Brasil na obra de Stefan Zweig, verificamos que essa imagem se prende ao espaço natural, que está interligada ao desenvolvimento do país e ao ser humano, ao povo que o habita. A imagem do Brasil apresentada põe em destaque a beleza ímpar da paisagem, as imensas riquezas potenciais do território, o desenvolvimento pacífico do país desde o momento de seu descobrimento até a ditadura Vargas, a convivência pacífica das diferentes raças que, misturando-se, iniciam o processo de formação do elemento brasileiro. A real existência, no Brasil, de algo ainda intocado pelo homem é a esperança para a sobrevivência do ser humano; o espaço imenso do território brasileiro e a baixa densidade demográfica possibilitam ainda ao ser humano a sua realização como ser natural, parte da natureza. A beleza da paisagem brasileira que extasia o sujeito através de todos os órgãos dos sentidos é caracterizada pela diversidade. O colorido que, mesmo um pintor seria incapaz de representar na sua obra, apresenta-se ao ensaísta como consolo e possibilidade de fuga da triste realidade européia com a qual é confrontado constantemente. A construção dessa imagem romântica e bucólica do Brasil, irradiando paz e tranquilidade, manifestadas pela forma de vida do elemento brasileiro é a construção de um mundo que se opõe à Europa, considerada o centro do mundo e da civilização, que porém destrói o ser humano de forma violenta e injusta. A construção desta imagem transcende a representação do espaço e do homem brasileiro e estimula a busca de valores que assegurem ao ser humano a plenitude, conduzindo-o a uma reintegração nas leis da natureza. Mesmo o espaço urbano brasileiro, principalmente o Rio de Janeiro, não se opõe, mas se integra nesse espaço natural.

A natureza é também a riqueza deste país, a visão do desenvolvimento econômico do Brasil apresentada pelo narrador o revela: a riqueza está no espaço natural, na possibilidade de mudanças constantes. Se Zweig se atém, independentemente da realidade social e política brasileira, a uma imagem paradisíaca e fantasiosa do Brasil, é porque esta imagem constitui uma metáfora expressiva do seu anseio pela paz e união, pela convivência pacífica dos seres humanos nas suas diferenças, como seres naturais. O Brasil constitui na obra o país idealizado pelo pacifista e cosmopolita Zweig e revela também o anseio do autor de dialogar com a sua própria realidade. Através da obra, o autor constrói o diálogo com o seu tempo, com sua época, questionando-a no momento em que a opõe a um Brasil fantástico, imenso, novo, pacífico e promissor.

Segundo Sandra Jatahy Pesavento no seu ensaio "Uma janela para a história", o olhar de Zweig sobre Brasil é um olhar de fora, carregado de sentidos e pré-noções, olhar do viajante que percorre o mundo, e põe em ordem o que vê. A representação do outro se constrói pelos parâmetros do marco identitário de referência. Assim o Brasil representado é tudo o que a Europa, o ponto de partida do autor, não é, ou seja, o autor destaca no Brasil aquilo que é diferente do seu mundo conhecido, a Europa. A representação se constrói sob a diferença, instaurando um discurso da alteridade.

As apreciações do autor sobre o Brasil são expressas e realizadas a partir de outro referencial, quando lemos o ensaio comparando-o com outras obras escritas sobre o Brasil. Impõe-se na leitura da obra um paradoxo: a imagem do Brasil paradisíaco, idealizado pelo autor, contrasta com o Brasil vivido pelos brasileiros e em parte com o Brasil real vivido pelo próprio autor. Em sua última carta a Friderike, Zweig revela que a solidão e o afastamento a princípio consoladores tornaram-se opressivos.<sup>51</sup>

O isolamento que Zweig no início procurou no Brasil, com o objetivo de afastar-se da guerra, influenciou sua personalidade e por fim também sua obra, como lemos em suas cartas. Para Leni Hermann Neisse, por exemplo, escreveu:

..., mas você não pode imaginar quão isolados nós vivemos aqui em um pequeno lugarejo em meio às montanhas. Eu não me tornei um misantropo, mas não suporto mais grandes companhias e cochichos fúteis – nós não podemos mais assistir divertimentos sem preocupações, sem um íntimo sentimento de vergonha, e a abundância de tudo nos lembra cruelmente na miséria de alimentos na Europa.

..., aber Sie können sich nicht vorstellen, wie isoliert wir hier leben in einem kleinen Ort mitten in den Bergen. Ich bin kein Misanthrop geworden, aber ich kann grössere Gesellschaft nicht mehr ertragen und leichtes Geschwätz – wir können sorglose Vergnügungen nicht mehr mit ansehen ohne eine Art von innerem Schamgefühl, und der Überfluss an allem erinnert uns grausam an die Lebensmittelnot in Europa. (Friedenthal, 1978, p. 349)

A necessidade do autor de esquecer a realidade européia para garantir a sua sobrevivência e manter vivos os seus ideais humanistas, ou como ele mesmo escreveu a conservação no sentido físico e espiritual<sup>52</sup>, o levaram ao Brasil fantástico que encontramos na sua obra. Este porém também não lhe foi suficiente,

---

<sup>51</sup> "Petrópolis gefiel mir sehr gut, aber mir fehlten die Bücher, die ich brauchte, und die Einsamkeit, die erst eine so beruhigende Wirkung hatte, begann niederdrückend zu werden..."(p. 252)



pois é no isolamento que o ser humano se volta de forma mais intensa à reflexão de sua condição de ser humano no cosmo. O pensamento na miséria européia o faz envergonhar-se das suas condições de vida no Brasil. O isolamento portanto revela-se em pouco tempo opressivo, a fuga da realidade um grande erro<sup>53</sup>. Nestas condições surge o medo de que sua criação artística se extinguirá sem os impulsos antes recebidos da realidade, da sociedade, das expectativas dos leitores e editores.<sup>54</sup>

#### 4.2. O exílio ressoa

Neste isolamento e processo reflexivo sobre sua situação e de sua obra perante a realidade mundial surge a “Meisternovelle” de Zweig, *Xadrez*, a única obra fictícia escrita no Brasil e também sua última obra.

Já citamos anteriormente a estreita relação de *Xadrez* com a realidade do autor Stefan Zweig, a proximidade temporal, as personagens construídas sob aspectos que as aproximam do autor ou as distanciam dele por completo, a identificação de elementos que aproximam autor e narrador-personagem e o fato de ele próprio ser um amante “do jogo real” segundo declarado em cartas. Esse aspectos permitem-nos entender o texto ficcional como parte do conjunto do espaço autobiográfico construído pelo autor. Agora procuraremos analisar mais de perto a configuração da realidade da época e do autor na obra fictícia, através principalmente do elemento espaço e sua construção no texto ficcional. Como já afirmamos anteriormente, o espaço também revela traços humanos essenciais, as relações entre os homens e os acontecimentos, ou o homem e o mundo exterior.

A representação do espaço em *Xadrez* está vinculada à visão e vivência das personagens e do narrador do texto. Identificamos três diferentes espaços representativos dentro do texto ficcional. No nível imediato dentro do texto ficcional, ou seja, no momento em que a trama acontece, o *navio* é o espaço onde se desenrola toda a ação; na regressão, quando Dr. B. relata seu passado, apresenta-se como espaço o *quarto* no hotel onde a personagem foi presa durante meses, isolada do mundo; e em ambos os níveis da narrativa encontramos o *tabuleiro de*

---

<sup>52</sup> „Selbsterhaltung im physischen wie im seelischen Sinn..“ (Kesten, 1964, p. 240)

<sup>53</sup> „Überall der gleiche Fehler zu glauben, man könnte sich weghalten, indem man nur still bleibt.“ (Kesten, 1964, p. 235)

<sup>54</sup> „Aber ich fühle immer Sorge um die Produktion die ohne Zufuhr auslöschen muss, wie Licht ohne Sauerstoff.“ (Kestn, 1964, p. 242)

*xadrez*, espaço sobre o qual se enfrentam os jogadores movendo as 32 peças do jogo, apresentado tanto no tempo imediato à trama, isto é, a bordo do navio, quanto no tempo imaginário em que Dr. B. reconstrói sua experiência na prisão.

No primeiro parágrafo da novela, o navio é apresentado ao leitor a partir da perspectiva do narrador personagem.

No grande vapor de passageiros que à meia noite iria partir de Nova York para Buenos Aires, reinava a habitual movimentação de última hora. Pessoas levando as despedidas aos amigos que partiam, estafetas do telégrafo, com bonés de lado percorrendo os salões, gritando nomes de destinatários, malas e flores sendo carregadas... (Zweig, 1997, p. 95).

A descrição do navio e da movimentação nele introduzem-nos no ambiente da narrativa. Os fatos que nessa descrição nos chamam a atenção são que o navio está sendo preparado para uma viagem de Nova York para Buenos Aires, viagem que conforme descobrimos mais tarde levará o narrador até o Rio de Janeiro em doze dias, exatamente como na vida de Zweig, que veio em agosto de 1941 para o Brasil. A forma como o navio é descrito e o uso das palavras “habitual movimentação” nos transmitem uma certa tranquilidade do narrador, como se a situação, o navio e a preparação para a partida fossem para ele também habituais.

Do navio não encontramos maiores descrições, são citados alguns compartimentos como o salão de fumar, onde se realizam as partidas de xadrez, e o convés, como espaço onde as personagens normalmente se movimentam. O navio havia ambientado a trama de outra novela de Zweig *Amok*. Nessa novela, o navio recebeu o nome de Oceania e os espaços estão descritos de forma mais detalhada. O fato de o navio em *Xadrez* não estar identificado adquire significado quando o vemos em conjunto com outros elementos da novela, como o fato de duas personagens, Dr. B. e o narrador-personagem, também não estarem identificadas com nome, assim como o fato de toda a trama desenvolver-se em alto mar, espaço que não pertence a nenhum país, um espaço neutro.

Em dois momentos do texto, as personagens tomam consciência deste espaço. No primeiro momento, Czentovic é surpreendido pela reação do grupo de amadores no jogo de xadrez e declara o empate da partida. Nesse instante reina grande silêncio no salão de fumar e as personagens ouvem o barulho do mar. Vejamos a passagem: “Por um instante reinou absoluto silêncio. Ouvia-se, de repente, o barulho das ondas, os sons da música de jazz que o rádio toava no salão,

ouviam-se todos os passos no convés de passeio e o sussurro leve do vento passando pelas frestas da janela.” (Zweig, 1997, p. 116)

Num segundo momento, o grupo de amadores, vendo na pessoa de Dr. B. a possibilidade de vencer o campeão mundial, cria esperanças de que algo de interessante pode ocorrer naquele espaço em que se encontram.

Subitamente apoderou-se de nós, pacíficos e indolentes passageiros, uma feroz e impetuosa vontade de lutar, pois a idéia de que em pleno oceano, justamente a bordo de nosso navio, pudesse ser arrebatada a palma ao campeão mundial de xadrez – um recorde sensacional que logo haveria de ser transmitido por todas as agências telegráficas ao mundo inteiro – nos fascinava como um desafio mais provocante. (Zweig, 1997, p. 118)

Dr. B, personagem sem nome declarado e caracterizada como imigrante, fugitivo da Gestapo, é apresentada num espaço neutro, um navio também sem nome, sem origem, navegando num território neutro. Ele é representante de toda uma geração obrigada ao exílio e a enfrentar as consequências desse. O exílio, como já disse no primeiro capítulo, é para o cidadão na sociedade moderna uma experiência traumática, pois vem acompanhado da perda dos direitos civis, da pátria, e no exílio o sujeito se depara de forma indesejada com tudo o que lhe é estranho, até com a perda de sua própria identidade. Dr. B. encontrava-se nesta situação e os elementos do texto apontam neste sentido. A não identificação do navio e do território apontam para a perda da pátria. O imigrante sem destino, e a falta de um nome para a personagem, apontam para a perda da própria identidade. O jogo de xadrez contra o campeão mundial pode representar, dentro deste quadro, a possibilidade de reconquistar um reconhecimento e assim também a identidade perdida. Como contraponto a este espaço vazio em que se desenrola a ação na novela *Xadrez* apresenta-se no ensaio *Brasil: país do futuro* um Brasil descrito com riqueza de detalhes e informações.

Quando sabemos que Stefan Zweig, ao redigir a novela, encontrava-se no exílio e sabia que, com a sua “Heimat” e seu passaporte, havia perdido mais do que um território e seus documentos<sup>55</sup>, é possível vermos no texto ficcional representação consciente desta realidade. O trabalho como escritor era o que mantinha ainda sua identidade. Através dele Zweig era conhecido em vários países, assim como Dr. B. obteve reconhecimento social no navio através do xadrez, ao

---

<sup>55</sup> Zweig, 1998, p. 466.

desafiar Czentovic. Já aqui percebemos o xadrez como metáfora para o trabalho artístico do escritor.

A narrativa de Dr. B. sobre o seu passado, o tempo na prisão, é também uma tentativa de libertar-se desta experiência traumática, compreendê-la e refletir sobre sua própria situação presente. É da perspectiva de Dr. B. que reconhecemos o quarto, espaço onde ficou preso e isolado do mundo.

..., não foram colocados dentro de uma cerca de arame farpado num campo de prisioneiros, e sim, num aparente privilégio, enviados para um hotel, o Hotel Metrópole, que era ao mesmo tempo quartel-general da Gestapo, onde a cada um foi dado um quarto em separado. (Zweig, 1997, p. 125)

E logo em seguida a personagem revela o que havia de cruel e desumano neste espaço. “Nada nos fizeram – apenas nos colocaram no completo nada, pois, como é sabido, coisa nenhuma na terra produz tal pressão sobre a alma humana quanto o nada.” (idem, p. 126)

A construção deste nada, deste vazio em volta de Dr. B. parte da organização do espaço. Vejamos a descrição física do quarto feita pela personagem:

À primeira vista, o quarto que me foi dado não parecia, em absoluto, desconfortável. Tinha uma porta, uma mesa, uma cama, uma cadeira, uma bacia e uma janela gradeada. Mas a porta permanecia fechada dia e noite, e sobre a mesa não era permitido haver livro, jornal, folha de papel nem lápis; a janela dava para um muro sem aberturas; em torno de mim e nos meus bolsos fora construído o nada absoluto. (Zweig, 1997, p. 126)

À personagem foram proibidos todos os contatos com o mundo, com os seres humanos e a natureza. O espaço do quarto é preenchido por objetos que podem dar conforto no aspecto físico, mas não ao espírito. Nesse momento, a personagem é impedida de usar os seus sentidos, os olhos apenas vêem a mesmice dos objetos inanimados, os ouvidos nada ouvem, também nada há para ocupar as mãos. O sujeito percebe-se ser pensante no completo nada. Nesse momento sua mente é ainda a única forma de perceber-se vivo e ele passa a ocupar seu tempo apenas pensando. O sujeito é assim levado a um processo patológico de reflexão sobre sua própria condição de ser pensante, no vácuo em que está preso. Esse processo é descrito pela personagem em seu relato: “Mesmo os pensamentos, por mais imateriais que pareçam, necessitam de um ponto de apoio; se lhes falta este, eles começam a rodar, a girar insensatamente em torno de si mesmos; também eles não suportam o nada.” (Zweig, 1997, p. 127)

O espaço condiciona o sujeito, confronta-o consigo mesmo. No completo nada, o sujeito descobre a si mesmo como único elemento vivo e pensante, perde a noção de mundo, do cosmo, perde também o sentido de sua existência.

Este confronto do ser humano com o nada já fora tema em outro texto de Stefan Zweig publicado na sua coleção de ensaios *Encontros com homens, livros e países*. No texto titulado “A voz”, a personagem é tarde da noite confrontada com o silêncio absoluto que reina em sua casa. Vejamos uma curta passagem:

Queria ouvir uma vez uma voz humana, uma só palavra, uma respiração; escapar desta capa transparente entre o meu ser e o mundo, que comprime os pulmões, que me faz separar de tudo o que é terrestre; apenas escutar um tom, embora fraco e sem vida. Sempre mais ameaçador se torna o silêncio. (Zweig, 1943, p. 124)

Nesse texto também escrito durante o exílio, o autor antecipa o tema desenvolvido em *Xadrez*. Percebemos na passagem acima que a personagem é pressionada pelo silêncio, apesar de não estar realmente afastada do mundo como a personagem de *Xadrez*. Em “A voz” a “capa” que separa a personagem do mundo é transparente, invisível, já na novela o espaço condiciona a personagem: o espaço onde ela está presa e sua organização transportam a personagem ao completo vazio. Nos dois casos, há uma separação do mundo real. Um afastamento do mundo semelhante deu-se quando o autor esteve em exílio no Brasil, ao menos foi dessa maneira que ele próprio o percebeu. Numa leitura atenta de cartas redigidas por Zweig, é possível selecionar vários trechos que podem ser compreendidos paralelamente a trechos do relato de Dr. B. Em outubro de 1941 Zweig escreveu: “Também as preocupações que me judiavam em Nova Iorque perderam a sua força – tudo está tão longe aqui...”<sup>56</sup>

No Brasil, Zweig afastou-se do mundo, procurou o isolamento, refugiou-se na beleza natural do país, como vimos na análise de *Brasil: país do futuro*. Assim como Dr. B. no quarto, Zweig tinha também aqui todas as condições físicas para viver bem, o que, no entanto, não lhe foi suficiente.

Estar no Brasil me faz bem, de início. Eu me sinto muito melhor fisicamente, as preocupações pessoais não me ocupam mais como lá, mas por outro lado o horror cresce através do tempo para o imensurável.”

Mir tut es zunächst gut. Ich fühle mich körperlich viel besser, die persönlichen Sorgen beschäftigen mich nicht mehr wie dort, aber

---

<sup>56</sup> “Auch die Sorgen, die mich in New York quälten, haben an Kraft verloren – es ist alles so fern hier...” (Kesten, 1964, p. 241)

anderseits wächst das Grauen über die Zeit ins Ungemessene. (Kesten, 1964, p. 242)

Em janeiro de 1942, escreve para Berthold Viertel: "Minha existência pessoal é tão solitária e anônima quanto se pode imaginar."<sup>57</sup> Também em sua última carta a Friderike Zweig ressaltava o isolamento e a solidão que o afligiram na sua temporada no Brasil. O exílio insere o sujeito-autor no mesmo processo patológico de reflexão sobre sua existência que a prisão inseriu a personagem Dr. B. O exílio constrói em torno do sujeito a "capa transparente" que o separa do mundo até então experimentado e vivido. O espaço Brasil, múltiplo em suas paisagens e em seu povo, rico e fantástico não é o suficiente para preencher o vazio construído em torno de Zweig pelo exílio e pelo afastamento de sua realidade, a não ser no espaço autobiográfico ficcionalizado ou ideologicamente orientado que se apresentou no ensaio sobre o Brasil.

Sob estes aspectos, percebemos que Dr. B. e sua situação configuram situação semelhante à do próprio autor no exílio. Zweig constrói a realidade em sua obra fictícia a partir de experiências em sua própria condição de exilado no Brasil.

A força exercida pelo vazio sobre a alma de Dr. B. é opressiva, é o tormento do protagonista que anseia controlar seus próprios pensamentos, ocupar-se para garantir sua existência. A terrível "idêntica mesmice" do espaço em que está confinado seu ser é o elemento que torna mais duro e mais profundo o processo afastamento da realidade. "É sempre em redor de mim apenas a mesa, o armário, a cama, o papel de parede, a janela; eu não tinha nenhuma distração, nenhum livro, nenhum lápis para fazer umas anotações, nenhum fósforo para brincar, nada, nada, nada." (Zweig, 1997, p. 129) A percepção do espaço torna a personagem também consciente de todo o processo em que está inserida, presa. Processo que, para Dr. B., agente da enunciação, é indescritível, pela perda de quaisquer parâmetros, pela perda completa de tempo e espaço.

...quatro meses! Mas ninguém pode descrever, medir, fazer compreender a outro nem a si próprio quanto dura um período no qual não há espaço, não há tempo, e a ninguém se pode explicar como esse nada e nada e nada em torno do indivíduo corrói e destrói a pessoa, esse ver sempre apenas mesa e cama e bacia e papel de parede, esse silêncio, esse ver sempre o mesmo guarda que sem olhar para a gente mete a comida dentro

---

<sup>57</sup> „Meine persönliche Existenz ist so einsam und anonym wie nur denkbar.“ (Friedenthal, 1978, p. 346)

do quarto, esse ter sempre os mesmos pensamentos girando no nada, em torno de uma só idéia, até o indivíduo enlouquecer. (Zweig, 1997, p. 130)

Neste relato, Dr. B. revela estar consciente do processo que se desenrola em seu pensamento, a concentração de todo o seu pensamento numa só idéia, o seu ser por completo girando durante o tempo todo – interminável - em torno de uma só idéia: a sua própria condição. Ocorre uma hipertrofia de autoconsciência.

É a consciência de sua situação e da tortura que essa situação representa para ele que levam a personagem à procura de distrações. O isolamento torna o sujeito obcecado pelos seus pensamentos: "...enquanto esses pensamentos, graças à pérfida tortura daquela solidão, nunca cessavam." (Zweig, 1997, p. 129) O sujeito ficcional é incapaz de distrair-se, incapaz de desviar seus pensamentos. Zweig, da mesma forma, mostrava-se também durante o exílio incapaz de esquecer a realidade européia. O isolamento no Brasil o distanciou fisicamente da guerra mas não espiritualmente. Nesse sentido, o livro de xadrez revela-se a salvação para Dr. B., assim como a arte de escrever é para o autor. A partir do momento em que encontrou o livro, o pensamento de Dr. B. moveu-se de sua condição, de sua realidade no quarto para o xadrez. Ele se ocupou então exclusivamente com o xadrez, o que libertou a personagem da hipertrofia da autoconsciência. Para Zweig, no Brasil a única esperança era conseguir concentrar-se em seu trabalho e esquecer o mundo passado. O xadrez revela-se uma metáfora bem construída do próprio processo de criação artística e da situação existencial que a envolve, estabelece significativa relação entre o jogo de xadrez e o processo de criação artística, sobre a qual Zweig já havia escrito em seu texto *O segredo da criação artística* já citado anteriormente. Para a construção dessa metáfora, o elemento espaço é mais uma vez central dentro da obra.

O tabuleiro de xadrez é o espaço que limita a criatividade dos jogadores, mas não os impede de jogar sempre partidas diferentes, pois as possibilidades de combinações das peças e movimentos é ilimitada. Como o próprio Zweig analisou, o limite da arte de escrever é o conhecimento da língua, que, assim como o xadrez, tampouco impede o autor de criar inúmeros textos diferentes.

No texto ficcional *Xadrez*, o tabuleiro é por um lado um espaço concreto sobre o qual os jogadores movem as peças e de outro, um espaço imaginário que a personagem Dr. B. constrói para si como forma de fuga. É o espaço geometricamente demarcado em contraste com as inúmeras possibilidades de jogada, o que torna esse jogo tão interessante: "Antiquíssimo e sempre novo,

mecânico e plano e eficiente só pela imaginação, limitado no espaço rigidamente geométrico e, no entanto, ilimitado em suas combinações.” (Zweig, 1997, p. 104)

O narrador chega a comparar o jogador de xadrez com outros gênios artísticos, e também com o poeta, pela paciência e técnica:

...esse jogo consegue gerar dentro desse estreito quadrado imutável uma espécie de mestres incomparáveis, dotados de uma inteligência exclusivamente voltada para o xadrez, gênios específicos em que a visão, a paciência e a técnica atuam como uma dosagem tão exatamente determinada como no matemático, no poeta, no músico, mas com outra combinação. (Zweig, 1997, p. 105)

A comparação do jogador com o poeta confirma o que antes afirmamos, isto é, o xadrez é uma metáfora construída conscientemente pelo autor para o processo de criação artística. Em outro momento, a personagem declara perceber como o xadrez também constitui uma arte: “Reproduzindo, a princípio de forma meramente mecânica, as partidas dos campeões, começou a despertar em mim, gradativamente, o prazer de uma percepção artística.” (Zweig, 1997, p. 137)

Dr. B., em sua prisão, constrói um tabuleiro com o lençol e com pão peças de xadrez, espaço concreto para jogar que, em poucos dias, ele é capaz de abstrair.

Por oposição, esse espaço concreto sempre era necessário a Czentovic, como personagem marcada pela ambição e mesquinhez, incapaz de abstrair, apesar de dedicar-se apenas ao jogo. O tabuleiro torna-se, entre os jogadores, um espaço de combate, sobre o qual estes se enfrentam inclusive através de sua caracterização oposta.

O fato de a personagem Dr. B. jogar contra si própria é significativo. Pode-se entendê-lo como realização desta “guerra intelectual”, como a personagem a denomina, no interior de um só sujeito. A personagem neste momento ataca e defende a si própria, lutando consigo mesma, e para isso é necessário que esqueça por completo o que havia pensado há poucos minutos, entregando-se a um jogo de saber e ignorar. “Tal duplicidade do pensamento pressupõe uma completa esquizofrenia, um poder de acionar e interromper uma função cerebral, como um aparelho mecânico.” (Zweig, 1997, p. 139)

No exílio, Zweig está entregue a um processo semelhante em relação à sua terra, sua identidade e seu passado. A personagem Dr. B. declara: “Minha terrível situação obrigou-me a pelo menos tentar o desdobramento de minha pessoa em um



eu das pretas e um eu das brancas, a fim de não ser sufocado pelo horrendo nada que me envolvia.” (Zweig, 1997, p. 140)

Assim como todo o exilado, Dr. B. fora afastado de seu mundo e esse afastamento permitia que chegasse ao extremo de jogar contra si mesmo. No seu relato, a personagem toma consciência do absurdo de sua situação:

Tudo isso parece absurdo e, com efeito, tal esquizofrenia artificial, tal bipartição da consciência, com sua perigosa excitação, seria inconcebível numa pessoa normal em sua situação normal. Mas não se esqueça de que eu fora violentamente arrancado de toda normalidade, era um prisioneiro, inocentemente preso, requintadamente torturado com a solidão... (Zweig, 1997, p. 142)

O espaço representado pelo tabuleiro de xadrez é um espaço de combate, sobre o qual os jogadores tornam-se inimigos, lutadores. Esse aspecto do jogo é reforçado no texto ficcional pelo vocabulário como ataque, defesa, combater e guerra intelectual. Neste espaço, se enfrentam as duas personagens Dr. B. e Czentovic com perfis tão diferentes, como vimos no capítulo anterior: um intelectual, o outro incapaz de qualquer abstração, sempre preso ao espaço concreto do tabuleiro de xadrez. No momento em que se enfrentam no jogo, as duas personagens transformam-se em inimigas, e Dr. B. representa a esperança das outras personagens de que o intelectual vença Czentovic. No xadrez, o combate apenas termina com a aniquilação de um dos adversários. O xadrez, sob este aspecto, assemelha-se à situação de guerra em que a paz só é alcançada após a aniquilação de um dos adversários. O intelectual Zweig sentiu-se cansado de lutar e entregou-se, com o suicídio, para alcançar mais cedo a paz.

Dr. B., ao jogar contra si mesmo, cria no seu interior os dois adversários, o “eu das pretas” e o “eu das brancas”. Este fato mais uma vez nos revela o quão perdida está a identidade dessa personagem, e expõe a condição cindida no interior do sujeito. A personagem Dr. B. apresenta-se um ser bipartido, sem nome e sem identidade, condição que não se resolve no texto ficcional, pois também em torno do sujeito a situação tem um final em aberto: nenhum dos adversários, Dr. B. e Czentovic, chega ao final da narrativa como vencedor. O texto ficcional abriga a condição cindida do sujeito, sua complexidade e irresolubilidade. O pequeno mundo de xadrez, considerado por Zweig muito específico, passa a configurar a realidade vivenciada pelo autor.

Percebemos novamente como contraponto ao texto ficcional *Xadrez*, a realização do sujeito no texto ensaístico *Brasil: país do futuro*. Nele, Zweig busca uma solução simplificadora do embate através da opção ideológica clara e até deturpadora da realidade. No ensaio realiza-se o ideal do humanismo pacifista que se opõe à realidade européia e também, como vimos, à realidade brasileira, mas que realiza o sujeito e seu desejo de liberdade e paz. Afinal de contas, o texto ficcional tem um valor de verdade mais abrangente que o do texto referencial. A leitura mais adequada, porém, está na apreciação conjunta de ambos os textos, no interior de uma hermenêutica do espaço autobiográfico aberta por Zweig para a compreensão de si mesmo, de sua época e de sua condição.

## Conclusão

A aproximação do ensaio *Brasil: país do futuro* com a novela *Xadrez* mostrou que textos heterogêneos também podem ser colocados lado a lado, integrados ao projeto literário amplo do autor. Na análise de textos de naturezas diferentes, é importante que sejam levadas em consideração, ao mesmo tempo, a visão de mundo do autor, e a do leitor.

A princípio, o que aproximava as duas obras era o fato de ambas terem sido escritas no exílio no Brasil. Aduzindo o contexto em que elas foram geradas, possibilitou-se uma leitura enriquecida por um modo de intertextualidade que nos situa entre o texto da vida vivida e o texto das obras em que ela se configura. Nessa releitura, os significados ganham nova conotação pelo conhecimento dos referentes.

Se o objetivo de Zweig era com sua obra trabalhar sempre no mesmo sentido “naquele que ajuda a sua época a se desenvolver positivamente através da elucidação do passado e da advertência ao presente”, podemos também incluir *Brasil: país do futuro* e *Xadrez* neste projeto.

Em outro texto “Die moralische Entgiftung Europas” [A desintoxicação moral da Europa], o autor impõe aos artistas e intelectuais a tarefa de mostrar à juventude um exemplo de paz e união, pois a arte por si própria une os povos e nações, ela paira acima de barreiras, como a língua e as fronteiras impostas pelo ser humano, sempre que seu público a admira e compreende. Nesse contexto, Zweig, o inquieto intelectual, que se deslocou pelo mundo com o objetivo de conhecê-lo e integrar-se a ele, através de sua obra literária, procurou personagens históricas, momentos decisivos de nossa história e representou-os em sua obra ensaística e biográfica.

O ensaio *Brasil: país do futuro*, o texto que mais destoa do conjunto da obra completa do autor pela temática abordada, lida por muito tempo, como elogio ao país que o acolheu no exílio, sob enfoque da enorme distância entre o país descrito na obra e o país vivido pelos brasileiros na ditadura Vargas, é a realização de um país utópico, irreal. Zweig criou sim uma pátria irreal, um país utópico, não verdadeiro, porém verossímil. A verdade que se estabelece dentro do ensaio é a verdade particular de um sujeito que já em *Jeremias* (1917) procurava para o seu povo um mundo para os vencidos, mas fortes de espírito. O Brasil representado é a verdade do autor que se considerava um humanista pacifista e é, sob essa perspectiva, que o ensaísta enfoca a realidade brasileira. O tema Brasil supera seus limites e passa a

representar um universo maior, questiona valores impostos pelo homem a palavras como civilização e cultura, como o próprio autor expõe no prefácio da obra. O Brasil, como representado na obra de Zweig, é o exemplo de um mundo, e para o mundo, onde a cultura e civilização são calculados não sob um ponto de vista industrial e financeiro, mas pelo espírito pacífico e humanitário de seu povo.

De outro ângulo, percebemos a novela *Xadrez*: o texto fictício, construído com diversos recursos técnicos que o transformaram numa novela modelo, por estar povoado de personagens antagônicas, cada qual construída a partir de impulsos do mundo real, e por ser também no conjunto da obra do autor a que se apresenta mais próxima da realidade de sua época, perspectiviza a realidade vivenciada pelo autor e sua época. Nesse sentido, a novela, mesmo sendo um texto ficcional, apresenta-se mais próxima do real do que o texto ensaístico, pretensamente referencial. Ambas as obras, no entanto, são parte de um projeto artístico do autor. No ensaio, percebemos a consciência e a reflexão de Zweig sobre o processo de construção do texto por recursos como: a dramatização do relato histórico do ciclo do ouro no Brasil; a constante comparação com outras artes, principalmente a pintura e a música, que estimulam os diferentes sentidos do leitor; a personificação do país Brasil; a participação do sujeito que narra em muitos momentos do relato com suas próprias experiências e impressões. *Xadrez*, por sua vez, é uma grande metáfora para a arte, reflexão já explicitada pelo autor no ensaio "O segredo da criação artística". O pequeno mundo do jogo de xadrez, realizado sobre o limite de 64 quadrados e com o movimento de apenas 32 peças, possibilita, porém, um número ilimitado de combinações ao jogador, o que torna cada partida uma nova partida. Da mesma forma, como o artista move-se dentro de seus limites, na luta entre o consciente e o inconsciente, também com um número ilimitado de possibilidades, o que torna cada obra de arte, uma obra única. O mundo do xadrez, considerado por Zweig específico e distante da realidade de seu grande público, passa ao longo do texto a configurar a realidade de um sujeito fraturado, complexo, refletindo a própria condição do ser humano dividido entre sua condição de ser natural e ético.

Sob esta perspectiva, o ensaio *Brasil: país do futuro* realiza a verdade particular do sujeito no seu ideal de um humanismo pacifista, ao passo que a novela *Xadrez* realiza a verdade mais universal do sujeito na sua condição cindida, no espaço configurado entre as opções éticas e existenciais e as contingências naturais e históricas que o dominam. A leitura conjunta de ambas as obras realiza, porém, a

verdade mais abrangente. No conjunto da obra do autor, que se realiza como espaço autobiográfico, é que podemos ler a sua realidade subjetiva e sua condição. Na obra de Stefan Zweig, reconhecemos o esforço do autor em realizar um projeto artístico, de refletir a própria condição e função da arte no mundo moderno, mas também um projeto de vida, a realização de seus ideais, sua luta por uma pátria justa e pacífica, compreendida sempre numa relação de solidariedade para com as outras nações e povos no mundo. Sob esses aspectos, a obra de Stefan Zweig conserva-se atual e ainda hoje, mesmo depois de mais de meio século, merece ser relida e interpretada num novo milênio, por uma nova geração cheia de indefinições e esperanças.

## Referências Bibliográficas

Obras de Stefan Zweig:

1. ZWEIG, Stefan. **Begegnung mit Menschen, Büchern, Städte**. Leipzig: Reichner, 1937.
2. ZWEIG, Stefan. **Sternstunden der Menschheit**. Stockholm: Bermann-Fischer, 1942.
3. ZWEIG, Stefan. **Encontro com homens, livros e países**. Tradução de Milton Araújo. Rio de Janeiro: Guanabara. 1943a.
4. ZWEIG, Stefan. **Zeit und Welt**. Stockholm: Bermann-Fischer, 1943b.
5. ZWEIG, Stefan. **A marcha do tempo**. Encontros com o destino, países e paisagens. Tradução de Bruno Zander e Hugo Fortes. Rio de Janeiro: Guanabara, 1943c.
6. ZWEIG, Stefan. **Jeremias**. Tradução de Elias Davidovich. Rio de Janeiro: Guanabara, 1943d.
7. ZWEIG, Stefan. **Fernão de Magalhães**. Tradução de Elias Davidovich. Rio de Janeiro: Guanabara, 1943e.
8. ZWEIG, Stefan. **Castellio contra Calvino: uma consciência contra a violência**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1943f.
9. ZWEIG, Stefan. **Amerigo. Die Geschichte eines historischen Irrtums**. Stockholm: Bermann-Fischer, 1944.
10. ZWEIG, Stefan. **Balzac. Der Roman seines Lebens**. Stockholm: Bermann-Fischer, 1946.
11. ZWEIG, Stefan. **Coração inquieto**. Tradução de Odilon Galotti. Rio de Janeiro: Guanabara, 1951.
12. ZWEIG, Stefan. **Europäisches Erbe**. Hrsg. von Richard Friedenthal. Frankfurt am Main: Fischer, 1960.
13. ZWEIG, Stefan. **Brasil país do futuro**. Tradução de Odilon Gallotti. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1981.
14. ZWEIG, Stefan. **Rausch der Verwandlung**. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag. 1985.

15. ZWEIG, Stefan. **Clarissa**. Romanfragment. Frankfurt: Fischer, 1990.
16. ZWEIG, Stefan. **Ungeduld des Herzens**. Frankfurt am Main: Fischer. 1993.
17. ZWEIG, Stefan. **Amok e Xadrez**. Tradução de Odilon Gallotti. Rio de Janeiro: Record, 1997.
18. ZWEIG, Stefan. **Brasilien ein Land der Zukunft**. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1997.
19. ZWEIG, Stefan. **Die Welt von gestern**. Frankfurt am Main: Fischer, 1998.
20. ZWEIG, Stefan. **Menschen und Schicksale**. Frankfurt am Main: Fischer, 1998.
21. ZWEIG, Stefan. **O mundo que eu vi**. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Record, 1999.
22. ZWEIG, Stefan. **Momentos decisivos da humanidade**. Tradução de Álvaro Alfredo Bragança Júnior e Ingeborg Hartl. Rio de Janeiro: Record, 1999.
23. ZWEIG, Stefan. **Schachnovelle**. Frankfurt am Main: Fischer, 1999.
24. ZWEIG, Stefan. **Sternstunden der Menschheit**. 45. Auflage, Frankfurt am Main: Fischer, 1999.

#### Obras teóricas

1. ARENS, Hans. **Stefan Zweig. Sein Leben – Sein Werk**. Eßlingen: Bechtle Verlag, 1949.
2. ARENS, Hans. **Stefan Zweig im Zeugnis seiner Freunde**. München: Langen-Müller, 1968.
3. ARENS, Hans. **Der großer Europäer Stefan Zweig**. Frankfurt am Main: Fischer, 1981.

4. AUERBACH, Erich. **Mímesis**. A representação da realidade na literatura ocidental.[Trad. 1a ed. George F. Sperber]. 2. ed. rev. São Paulo: Perspectiva, 1987.
5. AZEVEDO, Raul de. **Vida e morte de Stefan Zweig**. Edição especial, Rio de Janeiro: Aspectos, 1942.
6. BARCELLOS, José Carlos. **O drama da salvação: Espaço autobiográfico e experiência cristã em Julien Green**. Tese de doutoramento – PUC Rio de Janeiro, 2000.
7. BECK, Knut (Hrsg.). **Stefan Zweig**. Frankfurt am Main: Fischer, 1984.
8. BLOOM, Harold. A inevitável presença do autor. In: **Folha de São Paulo**. São Paulo: 29 de outubro de 1995.
9. BONA, Dominique. **Stefan Zweig – uma biografia**. Rio de Janeiro: Record, 1999.
10. BOOTH, Wayne. **A retórica da ficção**. Lisboa: Arcádia, 1980.
11. BRAIT, Beth. **A personagem**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1987.
12. BRESSLAU AUST, Carolina. Musiker, Maler, Grafiker, Dichter, Schriftsteller und Journalisten. Ein Bericht über die deutsche Emigration zwischen 1933 und 1946 nach Brasilien. In: **Staden-Jahrbuch**. São Paulo. 41. 1993, s. 54.
13. CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. **Brasil, um refúgio nos trópicos**. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.
14. CONTRERAS, Mario. Brasil. Meta história de los nazis. In: **Perfil de Brasil contemporâneo**. México: Universidad Autónoma de México, 1987.
15. DAVIAU, Donald G.. **Stefan Zweig – Paul Zech Briefe 1910-1942**. Frankfurt am Main: Fischer, 1986.
16. DINES, Alberto. **Morte no paraíso. A tragédia de Stefan Zweig**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.



17. DIMAS, Antonio. **Espaço e romance**. São Paulo: Ática, 1985.
18. DURZAK, Manfred. **Die deutsche Exilliteratur 1933- 1945**. Stuttgart: Reclam, 1973.
19. **Exil in Brasilien: die deutschsprachige Immigration 1933 – 1945**. Die Deutsche Bibliothek. Frankfurt am Main: Druck und Verlags-Gesellschaft mbH, 1994.
20. FRIEDENTHAL, Richard (org.). **Zweig: Briefe an Freunde**. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1978.
21. GEIGER, Paulo. **Stefan Zweig no país do futuro**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1992.
22. GENETTE, Gérard. **Discurso da Narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, s.d.
23. ISER, Wolfgang. **Der Akt des Lesens**. Munique: W. Fink, 1976.
24. ISER, Wolfgang. Mimesis und Performanz in: **Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie**. Frankfurt: Suhrkamp, 1991.
25. JAMES, Henry. **The Art of fiction and other essays**. New York: Morris Robert, 1948.
26. KESTEN, Hermann (org.) **Briefe Europäischer Autoren 1933-1940**. München: Kurt beck, 1964.
27. KESTLER, Izabel Maria Furtado. **Die Exilliteratur und das Exil der deutschsprachigen Schriftsteller und Publizisten in Brasilien**. Frankfurt am Main: P. Lang, 1992.
28. KESTLER, Izabel Maria Furtado. O exílio no paraíso perdido. in: **Veredas**. Centro Cultural Banco do Brasil. Abril de 2001, p. 12-17.

29. LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. 5. ed. São Paulo: Ática, 1991.
30. LEJEUNE, Philippe. **Der autobiographische Pakt**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994.
31. LIMA, Luiz Costa. **O controle do imaginário**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
32. LIMA, Luiz Costa. **Sociedade e discurso ficcional**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
33. LIMA, Luiz Costa. **Vida e mimesis**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
34. LIMA, Luiz Costa. **Máscaras da Mimesis**. Rio de Janeiro: Record, 1999.
35. LIMA, Luiz Costa. **Mimesis: desafio ao pensamento**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
36. MANN, Thomas. **Briefe 1937-47**, Hrsg: Erika Mann. Frankfurt: Fischer, 1963.
37. MARIN, L.. Mimesis et description, ou de la curiosité à la méthode de l'âge de Motaigne à celui de Descartes . in: **De la représentation**. Paris: Seuil, 1994.
38. MATTHIAS, Klaus. Humanismus in der Zerreissprobe. Stefan Zweig im Exil. in: DURZAK, Manfred. **Die deutsche Exilliteratur 1933- 1945**. Stuttgart: Reclam, 1973.
39. MERTIN, Ray-Güde. Deutschsprachige Exilschriftsteller in Brasilien nach 1933. In: **Língua e Literatura**. São Paulo. 5. 1976, s. 353.
40. MOELLER, Hans-Bernhard. **Latin America and the Literature of Exile**. Heidelberg: Winter, 1983.
41. MÜLLER, Hartmut. **Stefan Zweig**. Hamburg: Rowohlt, 1988.
42. NUNES, Benedito. Narrativa histórica e narrativa ficcional. In: RIEDEL, Dirce Cortes (rog.) **Narrativa: ficção e história**. Rio de Janeiro: Imago, 1988.
43. PRATER, Donald A. **Das Leben eines Ungeduldigen**. München: Hanser Verlag, 1980.

44. ROSENFELD, D. **Méthphysique et raison moderne**. Paris: Vrin, 1997
45. SARAIVA, Juraci Assmann. **O circuito das memórias em Machado de Assis**. São Paulo: Edusp, 1993.
46. SCHLAFFER, Hannelore. **Poetik der Novelle**. Stuttgart: Metzler, 1993.
47. SCHWAMBORN, Ingrid. **Die letzte Partie**. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 1999.
48. SOETHE, Paulo. **Ethos, corpo e entorno**: sentido ético da conformação do espaço em 'Zauberberg' e 'Grande sertão: veredas'. Tese de doutoramento – Universidade de São Paulo, 1999.
49. SOUSA, Celeste H. M. Ribeiro. **Retratos do Brasil**. São Paulo: Editora Arte & Cultura, 1996.
50. SPALEK, John M.; STRELKA, Joseph. **Deutschsprachige Exilliteratur seit 1933**. Bern: A. Francke, 1989.
51. **Stefan Zweig no país do futuro**. Catálogo da exposição comemorativa dos cinquenta anos da morte do autor. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca nacional, 1992.
52. ZWEIG, Friderike. **Stefan Zweig wie ich ihn erlebte**. Stockholm: Neuer Verlag, 1947.

## **Anexos**



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
COORDENAÇÃO DO CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS

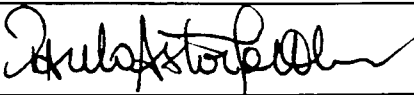

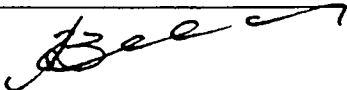
## P A R E C E R

Defesa de dissertação da mestranda ADELAIDE MARISTELA HERBERTZ, para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Os abaixo assinados Paulo Astor Soethe, Izabela Maria Furtado Kestler e João Alfredo Dal Bello argüíram, nesta data, a candidata, a qual apresentou a dissertação:

***“XEQUE-MATE NO PAÍS DO FUTURO: STEFAN ZWEIG E O EXÍLIO NO BRASIL.”***

Procedida a argüição segundo o protocolo aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apta ao título de **Mestre em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	Conceito
Paulo Astor Soethe		A
Izabela Maria Furtado Kestler		A
João Alfredo Dal Bello		A


Curitiba, 23 de agosto de 2001.

Prof. José Borges Neto  
Coordenador



  
Dr. Paul A. Soethe

*Izabela Furtado Kestler*  
Dr.<sup>a</sup> Izabela Maria Furtado Kestler

  
Dr. Joao Alfredo Dal Bello

Adelaide Maristela Hertz